



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2014

**EDUARDO LUÍS CARROLA  
OLIVEIRA MORATO**

**“*ERASMUS NOW!* A REDENÇÃO DE UMA  
DOCUFICÇÃO”. A PERSPETIVA DA REALIZAÇÃO.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sobre a orientação científica do Doutor Vânia Baldi, Professor auxiliar do departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



Aos meus pais.



**o júri**

presidente

**Professora Doutora Ana Carla Miguéis Amaro**

Professora Auxiliar na Universidade de Aveiro

**Professora Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira**

Professora Auxiliar na Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro

**Professor Doutor Vânia Baldi**

Professor Auxiliar Convidado do departamento de Comunicação e Arte da  
Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

Aos meus pais, por me possibilitarem mais um objetivo na minha vida e pelo apoio sistemático ao longo dos anos acadêmicos.

Ao meu irmão, por me aturar e fazer com que me questione constantemente sobre aquilo que quero e por ser mais do que um orientador.

A toda a minha família, pelo carinho, conforto e compreensão.

À minha namorada pelo apoio incondicional.

Aos meus melhores amigos.

Ao Francisco e ao Tomás, pelos cinco meses únicos e pela amizade partilhada antes, durante e depois desta experiência fantástica. “Cataplana de Pasta!”





**palavras-chave**

Documentário, Docuficção, Realização

**resumo**

O presente trabalho analisa e descreve os vários processos que constituem a docuficção intitulada “*Erasmus Now! A redenção de uma docuficção.*” A perspectiva da realização.”, e realizada ao longo do estágio *Erasmus* desenvolvido em Perúgia durante o 2º semestre do ano letivo 2012/2013. Na primeira parte do trabalho apresenta-se um enquadramento teórico que contextualiza a génese da docuficção e os seus desdobramentos considerados mais interessantes para a presente investigação; na segunda parte introduz-se o filme realizado através de uma implementação prática detalhada que fundamenta e descreve a metodologia utilizada durante as filmagens. Trata-se, então, de um trabalho articulado entre um suporte “tradicional” para a escrita e a reflexão teórico-metodológica, e outro mais experimental ligado à realização do documento audiovisual.



**keywords**

Documentary, Docufiction, Directing

**abstract**

This work describes and analyzes the various processes that constitute the docufiction entitled “*Erasmus Now! A redenção de uma docuficção.*’ A perspectiva da realização.” and performed through the *Erasmus* internship developed in Perúgia during the 2<sup>nd</sup> semester of the school year 2012/2013. The first part of this work presents a theoretical framework that contextualizes the genesis of the docufiction and its most important developments; the second part introduces the film through a detailed practical implementation which establishes and describes the methodology used during the filming. Therefore, it is an articulated work between a “traditional” support for writing and a theoretical and methodological thinking, and an experimental one linked to the directing of an audiovisual document.



## Índice

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>4</b>
1.1 Contexto .....	4
1.2 Problema de Investigação .....	4
1.3 Finalidades e Objetivos .....	5
1.4 Metodologia .....	5
1.5 Estrutura da Dissertação .....	5
<b>2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....</b>	<b>7</b>
2.1 DA REPRODUÇÃO MECÂNICA DA REALIDADE .....	7
2.1.1 O Cinematógrafo e a Representação da Realidade.....	7
2.1.2 Autores de Documentários: Ideologias e Características.....	8
2.1.2.1 Grierson.....	8
2.1.2.2 Vertov .....	8
2.1.2.3 Flaherty .....	10
2.1.3 A Crueza do <i>Neo-Realismo</i> Italiano .....	10
2.1.3.1 Rossellini.....	11
2.1.3.2 Bazin.....	11
2.1.3.3 O Realismo das Formas e o Humanismo .....	12
2.2. OS ANOS 1960 – A DÉCADA DAS RUPTURAS.....	13
2.2.1 <i>Free Cinema</i> .....	13
2.2.2 <i>Nouvelle Vague</i> .....	13
2.2.2.1 Mudança de Paradigma .....	13
2.2.2.2 Filmar na Rua.....	14
2.2.2.3 Jean-Luc Godard.....	14
2.2.3 <i>Cinéma Vérité</i> e Cinema Direto .....	15
2.2.3.1 A Antítese do Cinema de Ficção .....	15
2.2.3.2 A Refinação de um Processo de Filmagem ou a Simplificação da Técnica? .....	15

2.2.3.3 “ <i>Chronique d’une Été</i> ” (1961).....	15
2.3. POR UMA DOCUFICÇÃO .....	16
2.3.1 A Construção de uma Ideia.....	16
2.3.1.1 O Argumento .....	16
2.3.1.2 O Argumento para Documentários.....	17
2.3.1.3 Guionismo: Documentário e Ficção.....	18
2.3.2 Da Realização no intervalo entre Documentário e Ficção.....	19
2.3.2.1 O Papel do Realizador .....	19
2.3.2.2 O Filme Documentário.....	19
2.3.2.3 O Álibi do Real.....	20
2.3.3 Docuficção .....	20
2.3.3.1 A Afirmação de um Género.....	20
2.3.3.2 A Crítica.....	21
2.3.3.3 A Dureza do Real.....	21
<b>3. IMPLEMENTAÇÃO PRÁTICA.....</b>	<b>22</b>
3.1 PRÉ-PRODUÇÃO.....	22
3.1.1 Da Aprovação ao Conceito .....	22
3.1.2 Conceito: Docuficção.....	23
3.1.3 Da Ideia Primordial à Rejeição .....	23
3.1.4 Da Rejeição à Ideia final .....	24
3.1.5 Guião Ficcional – primeira parte.....	25
3.1.5.1 Guião: Definição de um método.....	26
3.1.5.2 Guião: Composição do método .....	26
3.1.5.3 Guião: Concretização do método .....	27
3.1.5.4 Guião: O método em <i>stand by</i> .....	28
3.2 PRODUÇÃO .....	28
3.2.1 Guião Real – A Realidade <i>Work in Progress</i> .....	28

3.2.1.1 Estrutura do guião .....	29
3.2.1.2 Veracidade documental.....	30
3.2.1.3 A técnica: <i>handycam</i> .....	30
3.2.1.3.1 <i>Handycam</i> Urbana .....	31
3.2.1.3.2 <i>Handycam</i> Noturno.....	35
3.2.1.3.3 <i>Handycam</i> Plano Pormenor .....	37
3.2.1.3.4 <i>Handycam</i> Grande Plano.....	38
3.3 PÓS-PRODUÇÃO.....	39
3.3.1 Guião Ficcional – segunda parte .....	39
3.3.1.1 Guião: Concretização do método – continuação .....	40
3.3.2 Capítulos .....	43
3.3.2.1 A Divisão em capítulos .....	43
3.3.2.2 Descrição dos capítulos .....	43
4. <b>CONCLUSÃO</b> .....	68
4.1 Considerações finais.....	68
4.2 Perspetivas de Investigação futura .....	68

## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1 Contexto

A dissertação documenta todo um processo de investigação teórica e prática para a realização de uma docuficção, “‘*Erasmus Nom!* A redenção de uma docuficção.’ A perspectiva da realização.”, centrando-se unicamente na sua conceção e realização. Tal processo criativo tem a particularidade de refletir e documentar uma experiência *Erasmus*, em Itália, na Universidade de Perúgia - *Università Degli Studi di Perúgia* - por três alunos da Universidade de Aveiro. De salientar a divisão deste projeto, enquanto docuficção, em *Realização*, *Imagem* e *Som*, tendo em conta que fora a *Realização* a parte aqui escolhida e relatada pelo investigador.

O investigador pretendeu com a docuficção, criar um conteúdo audiovisual diferente e ao mesmo tempo com certo cariz de originalidade em relação ao que já havia anteriormente, tanto na licenciatura como no mestrado, realizado. Esta iniciativa, totalmente desconhecida, obrigou-o a estabelecer objetivos a longo prazo e com eles, aprender a gerir o tempo de uma docuficção da melhor forma. O seu conhecimento em conteúdos e técnicas audiovisuais, aliados à possibilidade de uma interação ao nível da experiência *Erasmus*, uma oportunidade única, ambicionaram-no a realizar este projeto único. Como objetivo adjacente, o facto de as pessoas poderem identificar-se com a mobilidade, comunicação, aprendizagem de outras línguas, de novas culturas, “vivendo” a maior parte da docuficção realizada na primeira pessoa.

A dissertação contém uma explicação detalhada da conceção e realização da Docuficção, da sua prévia idealização, o que mudou durante os cinco meses no terreno, as dificuldades assumidas ao longo do projeto e a utilização do referencial teórico como suporte para algumas das decisões tomadas.

### 1.2 Problema de Investigação

A evolução atual do cinema é notória. Das técnicas de filmagem aos géneros, do constante progresso dos *softwares* de edição e pós-produção aos investimentos gráficos milionários, entre outros factores. Esta investigação centrar-se-á mais em aspetos técnicos e teóricos, ao nível da filmagem, no processo de desenvolvimentos da docuficção.

O Documentário e a Ficção são os intervenientes narrativos principais desta investigação, uma vez que os dois géneros juntos, com cada uma das características que os destaca, formam a docuficção. A vontade de divulgar este género alternativo, de retratar todo o quotidiano vivido, a liberdade permitida para documentar diariamente, as potencialidades que cada género contém e que juntas poderão justificar o desenvolvimento desta investigação, leva o investigador à seguinte pergunta de investigação:



*"Que técnicas de produção podem ser utilizadas para, enquanto realizador, levar a cabo a idealização e conceção de uma Docuficção, resultante da experiência Erasmus?"*

### **1.3 Finalidades e Objetivos**

Os objetivos principais da presente investigação são:

- A criação de uma docuficção, a partir da experiência vivida em *Erasmus*, na cidade de Perúgia em Itália;

- A definição das técnicas de produção para a conceção e desenvolvimento da docuficção;

Como objetivos complementares da investigação, foi pretendido:

- Vivenciar, compreender, e retratar tanto as dificuldades como as entusiasmantes descobertas suscitadas através de um confronto intercultural que é possível encontrar no percurso de um aluno em mobilidade *Erasmus*;

- Compreender a importância de toda uma ideia prévia bem organizada, para que ajude e seja útil em projetos futuros;

### **1.4 Metodologia**

Foi pretendido com a elaboração do enquadramento teórico que este contribuisse para focar e articular a estrutura e a especificidade da investigação, no que diz respeito à exploração e análise de conceitos como Documentário, Docuficção e Cinema. A partir daqui, toda a referência bibliográfica utilizada foi um ponto de partida para o início da conceção de uma docuficção.

A bibliografia em torno do Documentário e do Cinema foi sem dúvida mais abundante, o que permitiu construir uma base teórica mais consistente e fundamentada de cada um dos conceitos. Já em relação à bibliografia específica sobre docuficção foi relativamente escassa, talvez por ser um tema ainda pouco explorado por autores e realizadores, daí as informações encontradas serem pouco fundamentadas e consolidadas, com a exceção de Peter Watkins que terá sido o autor da expressão "Docuficção", embora os filmes dele não fossem revolucionários ou diferentes de outros de outras épocas, a cunhagem do termo deve-se ao realizador pelo estilo documental e ficcional dos seus filmes.

A metodologia exploratória deste projeto deriva da falta de informação aprofundada sobre o género e de projetos realizados até agora.

### **1.5 Estrutura da Dissertação**

Para esta dissertação a estrutura adotada foi composta por quatro partes: introdução, enquadramento teórico, implementação prática e conclusão.

A introdução tem como objetivo principal a contextualização do tema, em que sentido é que ele é abordado e desenvolvido, apresentando a problemática de investigação e a sua própria metodologia.

O enquadramento teórico faz a contextualização da origem do tema, desde as suas raízes até ao seu estado atual, baseado num referencial bibliográfico, elaborado de uma forma cronológica no que diz respeito à evolução do meio onde a documentação está inserido, isto é, a partir do Cinema.

Em relação à implementação prática, esta consiste no desenvolvimento de toda a documentação, desde a sua idealização até ao produto final obtido. A Realização, a parte do projeto que ficou a cargo do investigador, está dividida em três fases – Pré-Produção, Produção e Pós-Produção.

A conclusão aborda todo o tipo de reflexões sobre o projeto, se o produto final conseguido é de facto o ambicionado, se correspondeu às expectativas iniciais e se o estudo consegue responder à pergunta de investigação.

## 2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### 2.1 DA REPRODUÇÃO MECÂNICA DA REALIDADE

#### 2.1.1 O Cinematógrafo e Representação da Realidade

Os primórdios do documentário, levam-nos a retratar nomes como Robert Flaherty, Dziga Vertov, John Grierson, entre muitos outros. Mas a verdade é que, anos antes destes realizadores darem o seu contributo para o contexto histórico deste género, foram os irmãos Lumière os primeiros a criar e desenvolver, algo relacionado com o documentário.

Os dois irmãos, Auguste e Louis, usavam como ferramenta de trabalho “uma câmara de filmar muito mais leve do que o Kinetoscópio e de menores dimensões, permitindo a capacidade de ser transportada por um operador para qualquer lugar.” (Nazareth, 2010, p. 37) Uma grande vantagem desta câmara era “ser também uma máquina de projectar cinema.” (Nazareth, 2010, p. 37) O que com isto “permitiu que pela primeira vez se projectassem imagens em movimento num ecrã, dando origem ao que hoje conhecemos por cinema.” (Viveiros, 2005, p. 17)

Em Dezembro de 1895, quando apresentaram o filme “*La Sortie des Usines Lumière*” (A Saída de Operários das Fábricas *Lumière*), com outros filmes mais curtos, fizeram-no com um intuito comercial, e para tal, antes da apresentação do filme, distribuíram informação acerca do próprio evento. A finalidade deste cariz comercial era a produção de filmes, em vez da própria venda do evento futuro. (Nazareth, 2010, p. 37) Como tal, os irmãos “deram formação a operadores enviando- os por todo o mundo, para captarem a realidade social e a apresentarem comercialmente nos países que visitavam. Em 1897 os irmãos Lumière tinham perto de 100 operadores distribuídos pelo mundo fora.” (Nazareth, 2010, p. 37)



Figura 1 – “*La Sortie des Usines Lumière*” (irmãos Lumière, 1895)

Ao desenvolver a narrativa do filme, a ideia principal de Louis Lumière era representar a realidade dos operários de uma forma cómica, para o entretenimento. Para isso, teve que combater

algumas dificuldades, entre elas, o tempo e o espaço. A primeira foi combatida através da repetição da saída dos operários. Era necessário representar a realidade o mais próximo da verdade. Já o espaço foi controlado através da colocação da câmara a captar a saída dos operários, com o melhor enquadramento, julgado para tal efeito. De salientar, o facto de Louis Lumière querer apresentar uma obra mais voltada para o entretenimento, e não propriamente, um documentário. (Nazareth, 2010, p. 38)

O sucesso do filme, “para lá da novidade das imagens em movimento, também se deve às qualidades técnicas e artísticas de Louis Lumière, uma vez que o seu notável sentido de composição e enquadramento, ficaram como referência para muitos dos operadores que se lhe seguiram.” (Viveiros, 2005, p. 17) Em termos estéticos, “os filmes dos *Lumière* eram muito simples: constituídos por um único plano, geral ou de conjunto, que captava o acontecimento que decorria à frente da câmara, estrategicamente colocada num ponto de vista julgado o mais pertinente para comunicar o máximo de informação possível. No fundo, era como tirar uma fotografia de longa exposição, técnica que *Louis* e *Auguste Lumière* dominavam.” (Viveiros, 2005, p. 18)

### **2.1.2 Autores de Documentários: ideologias e características**

Esta nova maneira de fazer cinema pela mão dos Lumière, levou a que alguns cineastas, produtores, viessem aprofundar técnicas e conhecimentos de um género com tanto ainda por explorar, desenvolvendo conceitos, teorias e o principal: documentários.

#### **2.1.2.1 Grierson**

John Grierson foi um desses exemplos. O crítico inglês foi o “responsável” pela designação “Documentário”. Defendia que “a verdade é ir aos limites da realidade e descobrir aquilo que faz da realidade o que ela é.” (Nazareth, 2010, p. 54) A sua proximidade com o realismo fez com que semelhanças às ideologias de *Dziga Vertov*, em que “o cinema é um super-olho, que vê melhor do que o nosso, e dá assim o verdadeiro sentido ao mundo” (Aumont & Marie, 2009, p. 127) fossem notórias nos seus filmes. Em 1929, realizou o documentário “*Drifters*”, retratando a indústria pesqueira do arenque. O ponto de vista de *John Grierson* sobre a realidade captada “é muito bem definida, não permitindo que a realidade representada seja influenciada por outros. Por esse motivo *Grierson* não se coíbe em dramatizar situações conflituosas e as suas implicações de maneira a conduzir o espectador a um único sentido de interpretação da narrativa”. (Nazareth, 2010, p. 64)

#### **2.1.2.2 Vertov**

Um dos contemporâneos de Grierson, já em cima mencionado, foi Dziga Vertov. O cineasta russo ficou ligado à história do cinema por ter defendido o “*cine-olho*”. “O cine-olho (kinoglaz) é a combinação de uma câmara, concebida como olho mecânico, mais potente e verídico do que o olho, e de um cérebro humano que retira as lições daquilo que a máquina vê e organiza-o (pela montagem) em

vista de valorizar a sua carga de verdade.” (Aumont & Marie, 2009, p. 50) O *kinoglaž* foi sobretudo uma forma de impulsionar o cinema na altura, uma vez que Vertov o considerava “demasiado comprometido com o teatro e com uma visão burguesa (anticomunista) do mundo.” (Aumont & Marie, 2009, p. 50) A partir daqui, desenvolveu uma teoria “a qual o cinema é um instrumento de análise do mundo, mas que para se mostrar é preciso ter visto realmente” e sustenta “uma ‘cine-decifração comunista do mundo’.” (Journot, 2009, p. 26)

Em 1929, criou um documentário que retratava e apoiava esta sua teoria de uma forma cativante, o "*Chelovek s kino-apparatom*", em inglês "Man with a Movie Camera". (Journot, 2009, p. 26)



Figura 2 - "*Chelovek s kino-apparatom*" (Dziga Vertov, 1929)

Vertov, depois da revolução soviética, afasta qualquer possibilidade de ligação entre cinema e ficção em *prol* da verdade. Utilizando o cinema como uma ferramenta de visualização, pretende que este se mostre corretamente: “não se pode organizar o real visível se este não for realmente visto.” (Aumont & Marie, 2009, p. 258) A esta visualização, a esta tarefa, *Vertov* designa como *super-olho*.

Ao desenvolver esta visão, o objetivo do cineasta era através da câmara “captar mecanicamente a “verdade” e o mundo sem a intervenção do homem, porque era mais perfeita do que o olho humano e os homens não podiam melhorar os olhos, ao passo que a câmara podia aperfeiçoar-se.” (Viveiros, 2005, pp. 64-65) Com a finalidade de “demonstrar a dualidade entre a realidade perante os olhos do homem e como é observada pela câmara.” (Viveiros, 2005, pp. 64-65)

Para Vertov, “o momento das filmagens é o momento de menor controlo. Na sua perspectiva tornar-se-á até necessário que o olho mecânico ocupe o lugar do homem, para poder registar.” (Nazareth, 2010, p. 53) No entanto, o controlo das filmagens acaba por ser relativo graças ao principal elemento do documentário oferecer sempre um cariz dúbio no decorrer de todo o processo: a história. (Nazareth, 2010, p. 53)

Os seus documentários representavam o que se passava em seu redor, no quotidiano. O que era captado era o real, sem ficções, sem argumentos, sem atores, sem estúdios, sem encenações, era a

vida tal e como era mostrada. (Viveiros, 2005, pp. 64-65) Utilizava técnicas que “eram baseadas na experimentação causada pela escassez de película. Utilizava velhas actualidades como fragmentos dos seus filmes e descobriu que novos significados podiam ser gerados pelo choque da montagem.” (Viveiros, 2005, pp. 64-65)

### 2.1.2.3 *Flaherty*

Robert Flaherty tinha uma ideologia diferente de Vertov. Quando criou, em 1922, “*Nanook of the North*”, a sua obra foi considerada como “o primeiro documentário antropológico de longa-metragem da história do cinema.” (Nazareth, 2010, p. 46)

Flaherty para realizar este filme, terá estado durante dez anos intervalados, no Ártico. Assim que soube do apoio financeiro que ia ter para o seu documentário, voltou ao Ártico e lá terá conhecido uma tribo. Nessa tribo, estava *Nanook*, que acabou por se tornar o protagonista do documentário. É acompanhado cerca de um ano por Flaherty, que retrata a sua vida e a da família, na luta pela sobrevivência com condições adversas à qualidade de vida. (Nazareth, 2010, p. 46)

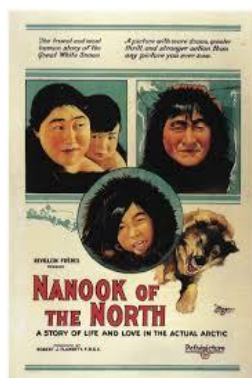


Figura 3 - “*Nanook of the North*” (Robert Flaherty, 1922)

O autor é visto como um antecedente histórico, pela razão “de ele ter consumido milhões de metros nos pouquíssimos filmes que nos deixou, não há qualquer razão para lhe seguir os passos. Até porque hoje quase ninguém pode sonhar vir a ter as mesmas condições de rodagem, por ser impossível encontrar quem se responsabilize economicamente pelo consumo de tão enorme quantidade de película virgem” (Marner, 2006, pp. 60-61)

### 2.1.3 A Crueza do *Neo-Realismo* Italiano

Em plena Segunda Guerra Mundial, este movimento cinematográfico contribui bastante para uma fase do cinema realista e social, principalmente pela mão de Roberto Rossellini. O neo-realismo baseava-se no realismo, na naturalidade, em realizar as rodagens no exterior e não em estúdio, uma interpretação documental de câmara em mão era o essencial, bem com a luz natural. (Viveiros, 2005, p.

109) Era ainda caracterizado “pelo uso de actores não profissionais, mas sim pelo princípio de negação de vedeta e pela utilização indiferente de actores profissionais e ocasionais.” (Aumont & Marie, 2009, p. 227)

#### **2.1.3.1 Rossellini**

Destacou-se mais do que outros, porque tinha uma capacidade de improviso da realidade enorme, bem como para a imprevisibilidade, uma vez que lidava pouco com guiões e diálogos, e motivava as personagens para a improvisação, com a maior naturalidade possível.

Rossellini vê o cinema como uma experimentação, como um conhecimento. Tem a necessidade de estar a trabalhar sempre com alguma coisa nova, com a sua equipa, para que se possa manter motivado, e “daí uma concepção da realização fundada na improvisação, na recusa do argumento e da planificação prévia, a ausência frequente de diálogos, o papel determinante do cenário, etc.” (Aumont & Marie, 2009, p. 227)

A relação que Rossellini tem com aquilo que dá a conhecer “é uma relação de compreensão, num sentido forte. O que está em primeiro é a realidade (social, humana); é preciso deixá-la significar, por si mesma e sem recurso à fábula.” (Aumont & Marie, 2009, p. 227)

Em jeito de conclusão, para Aumont & Marie, o cinema de Rossellini “é uma experimentação sobre a formação da comunicação de um saber (sobre a informação).” (Aumont & Marie, 2009, p. 227) e para Paulo Viveiros, “o grande contributo do neorealismo foi levar a vida da gente vulgar para o ecrã e, sem dramatismo, mostrar o quotidiano das suas vidas. E cada detalhe insignificante dessas vidas estava cheio de poesia. No entanto, segundo Ishaghpour, o melodrama social caracteriza a maior parte das produções neorealistas, e hoje os filmes são mais melodramáticos do que realistas.” (Viveiros, 2005, pp. 109-110)

#### **2.1.3.2 Bazin**

Um dos teóricos deste movimento neo-realista foi André Bazin (1967). Para ele “a verdade do actor e a actualidade do argumento eram os factores mais importantes num processo narrativo destinado a fazer aparecer mais realidade no ecrã.” (Viveiros, 2005, pp. 109-110) No que diz respeito à actualidade do argumento, Bazin reconstituía os seus filmes, independentemente se o argumento era ou não atual. Com isto, muitas das vezes, quebrava alguns aspetos da estética da narrativa clássica, dando um valor único ao conteúdo. (Viveiros, 2005, pp. 109-110)

É frequente relacionar o cinema com a fotografia, nas suas teorias. A necessidade de representar o real é uma constante. Bazin “viu no cinema um meio para captar a realidade sem um mínimo de intervenção. O uso de planos longos suportava a pretensão de que o que estava a ser visto não era mediado, e por isso mais realista.” (Viveiros, 2005, p. 135) Planos-sequência, grandes-

angulares, a profundidade de campo, são características que ajudavam a mostrar a realidade numa situação, sem alteração do espaço e do tempo. (Viveiros, 2005, p. 135)

Do ponto de vista estético, Bazin considerava o plano-sequência, por ser um plano longo, “um instrumento de realismo, que permite evitar a fragmentação do real e respeita, em simultâneo, esse próprio real e a liberdade do espectador.” (Aumont & Marie, 2009, p. 198)

Aliado ao plano-sequência, a profundidade de campo era outro processo que Bazin utilizava bastante, “trazia mais realismo ao cinema” e por isso é que “a sua grande virtude consistia em libertar o espectador da ideológica da montagem.” Um contemporâneo de Bazin, Renoir, também concordava em relação à não utilização da montagem. Foi dos pioneiros a utilizar a profundidade de campo, com muito movimento, sem montagem. No entanto, Renoir, em comparação com Bazin, “tem uma concepção do espaço-tempo muito mais contínuo, através do plano-sequência, o que lhe confere um estatuto de grande originalidade. Os seus planos são blocos fluidos de realidade, uma vez que é importante tanto o que está enquadrado como o que está à volta.” (Viveiros, 2005, pp. 102-104)

### **2.1.3.3 O Realismo das Formas e o Humanismo**

André Bazin foi um dos fundadores da revista *Cahiers du Cinéma* e isto deu-lhe um carácter mais crítico do que propriamente cinematográfico. Nos seus textos interligava a análise do filme em causa, com o realismo. (Viveiros, 2005, p. 133) Admitia que os filmes deviam ser criados à semelhança dos de Rossellini, “a partir de fragmentos da realidade autêntica, múltiplos e equívocos em si mesmos, cuja significação só poderia emergir a *posteriori* graças a outros factos, entre os quais a mente humana seria capaz de ver relações. O realismo era a vocação do cinema, não para significar, mas para revelar.” (Viveiros, 2005, p. 135)

Para além de Bazin, também Kracauer (jornalista/historiador alemão), relaciona o cinema com a fotografia onde “o cinema é o herdeiro natural da fotografia e, sobretudo, da sua indiscutível aliança com a realidade visual. O tema do cinema deve ser portanto o Mundo, ao serviço do qual se inventou a fotografia.” (Grilo, 2007, p. 155)

Para o historiador, “as propriedades básicas do meio cinemático são inteiramente fotográficas e só fotográficas. O mundo existe para o realizador como está fotografado ou é fotografável e este mundo em segunda mão é a verdadeira matéria-prima do cinema.” (Grilo, 2007, p. 155) Tanto Bazin como Kracauer têm a ambição “de demonstrar que o cinema é um veículo potencial para a construção de uma nova harmonia entre a realidade e a humanidade. Para ambos, será a ressonância de uma nova percepção humana que está em jogo, percepção essa que será criada pela acção de um cinema edificante e harmonioso, na sua relação com a diversidade dos fenómenos naturais.” (Grilo, 2007, p. 155)



A principal diferença é que Kracauer veio defender uma nova teoria - o realizador devia ser realista e formalista ao mesmo tempo. O que fez com que surgisse “a noção muito importante e interessante de realismo humano: o realizador pode e deve exprimir as suas próprias opiniões sobre a realidade, pois nada se decide verdadeiramente aí; tudo depende do equilíbrio entre a tendência realista e formalista: as duas tendências estarão equilibradas se a segunda não bloquear a primeira, se se limitar a seguir o caminho que ela lhe aponta.” (Grilo, 2007, p. 156)

No entanto, Tudor (2009), no livro *Teorias do Cinema*, diz que “Bazin parece contornar muitos dos obstáculos em que Kracauer tropeça sem ver. Ambos os autores partilham uma considerável admiração pelo neo-realismo italiano e em especial pelos filmes de Rossellini. E no entanto Bazin raramente cai na armadilha de parecer formular estética puritana que incluísse o neo-realismo à custa de tudo o resto. Ao contrário de Kracauer (pelo menos formalmente), admite diferentes formas de realismo. Daí, por exemplo, a distinção que traça entre o realismo de “documentário.” (Tudor, 2009, p. 100)

Ainda assim um aspeto importante no ponto de vista de Kracauer, “o cinema não deve ser a expressão do homem, mas a expressão do mundo até onde o homem é capaz de o apreender: deve ser indeterminado, não unificado, aberto e não fechado na sua estrutura.” (Grilo, 2007, p. 156)

## **2.2 OS ANOS 1960 – A DÉCADA DAS RUTURAS**

### **2.2.1 *Free Cinema***

É um movimento muito específico do cinema, entre finais dos anos 50, início dos anos 60. O *Free Cinema* tem a ver com a corrente teatral e literária desta época.

O termo *Free Cinema* terá aparecido em 1956, em Londres, a partir do *National Film Theatre*. Neste evento foram apresentadas três curtas-metragens com o tema dos subúrbios de Londres em comum. Todavia, o filme que melhor poderá retratar este movimento é *The Loneliness of the Long Distance Runner*, realizado por Tony Richardson em 1962. (Aumont & Marie, 2009, p. 119)

### **2.2.2 *Nouvelle Vague***

É considerado por Aumont & Marie “o movimento mais célebre da história do cinema”, uma vez que “Deve a sua notoriedade às condições iniciais do seu aparecimento, ao número de cineastas a ele ligados, ao eco internacional dos filmes distribuídos um pouco por todo o mundo e à longevidade da carreira desses cineastas, à excepção de François Truffaut, falecido em 1984.” (Aumont & Marie, 2009, p. 181)

#### **2.2.2.1 Mudança de Paradigma**

Alguns autores não consideravam a *Nouvelle Vague* como um movimento mas simplesmente um momento importante para a história. O cinema modifica-se esteticamente, ganhando um aspeto mais modernista, mais atual. Um dos principais responsáveis por esta mudança, senão “o” responsável, foi Jean-Luc Godard. Juntamente com ele, um grupo de realizadores, criou filmes a criticar a produção francesa nos anos 50. Estes filmes tinham baixos orçamentos. Esta nova geração de realizadores, trouxe alterações nas práticas de produção e realização, uma vez que esta se democratizou e qualquer pessoa podia ter uma câmara, de baixo custo, para filmar. (Viveiros, 2005, p. 116)

Com esta democratização da realização, “a Nouvelle Vague tornou-se um mito que os jovens cineastas franceses tentam contornar procurando modelos mais exóticos no cinema asiático ou no cinema de géneros da “Nova Hollywood”.” (Aumont & Marie, 2009, p. 181)

#### **2.2.2.2 Filmar na Rua**

Deixou de existir uma estrutura, uma planificação, por causa da espontaneidade destes jovens realizadores. Em vez disso, a montagem ganhou evidência, bem com a descontinuidade, indo contra o princípio do *raccord*.

As ruas de Paris, foram o local escolhido pela maior parte desta geração, captando o que lhes interessava através da câmara portátil. A *Nouvelle Vague* cruza nesta altura os ideais de Roberto Rossellini, durante o neo-realismo: o espaço para a improvisação. (Viveiros, 2005, pp. 116-117-118)

#### **2.2.2.3 Jean-Luc Godard**

Foi sem margem de dúvidas a figura do movimento estético *Nouvelle Vague*, “primeiro como crítico e depois como realizador.” (Viveiros, 2005, p. 119) Cada um dos filmes do realizador, entre 1959-67, “*é um documentário sobre a sua ficção/narrativa – sendo o ensaio uma forma e não um género*” – refere *Ishaghpour*. (Viveiros, 2005, p. 119)

O seu processo de realização é uma autêntica mistura de convenções, desde a escala de planos não seguir “as regras”, ligar pouco à iluminação, aos enquadramentos, ou seja, no fim, tem como objetivo juntar todas estas convenções e fazer com que resultem entre si. (Viveiros, 2005, p. 119)

Um filme de Godard é “compreensível através de normas narrativas, mas depois nega a capacidade de cada uma delas em unificar as relações da intriga. Muitas das vezes, muda-as abruptamente e elas entram em conflito. No entanto, a interação de normas narrativas antagónicas não é suficiente para explicar e compreender o trabalho de Godard neste período.” (Viveiros, 2005, p. 120)

Godard tenta então espacializar a narrativa, e esta tem a ver com “a impossibilidade de ordenar o filme de acordo com um único modo narrativo. A apresentação simultânea de pedaços de informação da história cria uma sobrecarga que faz com que muita dessa informação não seja apreendida pelo espectador. Esta fragmentação da intriga e a sua recusa em se submeter a normas,

pode explicar algumas das críticas que lhe foram dirigidas por “cineastas dos momentos isolados”, mas também porque, à semelhança de Vertov, optou por uma montagem diferencial de modo a controlar as distâncias intervalares entre imagens e sons.” (Viveiros, 2005, p. 121)

### **2.2.3 Cinema Vérité e Cinema Directo**

Edgar Morin e Jean Rouch utilizaram a expressão *Cinema Vérité*, quando realizaram o filme *Chronique d'un été*, em 1960.

Um novo tipo de documentário, com novas regras e novas técnicas, era proposto pelos dois realizadores. “Não se trata apenas de uma evolução técnica mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam na evolução da investigação e da filmagem, não procuram disfarçar a câmara nem o microfone; intervêm directamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e personagens. Em paralelo, a câmara é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo.” (Aumont & Marie, 2009, pp. 53-54)

#### **2.2.3.1 A Antítese do Cinema de Ficção**

O “Cinema Verdade” ambiciona contrapor o cinema de ficção. Tem como influência o *kino-pravda*, do cineasta soviético Dziga Vertov, caracterizado pelo “cinema sem personagens, cenários, argumento ou interpretação.” (Viveiros, 2005, pp. 113-114)

Rouch vai inspirar-se no cinema de Vertov ao realizar os seus documentários etnográficos. “A evolução técnica levaria a uma renovação estética e moral através de uma participação directa nos acontecimentos filmados, enquanto narradores e personagens, não ocultando a câmara nem o microfone.” (Viveiros, 2005, pp. 113-114)

Estes documentários tiveram imenso sucesso consolidando a câmara portátil como uma ferramenta que ajuda a revelar a verdade das pessoas e o do mundo à sua volta. “Enquanto procura do mundo real, o “Cinema Verdade”, não planificado, não dramatizado e não narrativo, opôs-se à mistificação do cinema de ficção.” (Viveiros, 2005, pp. 113-114)

#### **2.2.3.2 A Refinação de um Processo de Filmagem ou a Simplificação da Técnica?**

No início dos anos 60, “devido às suas ambiguidades fisiológicas e ideológicas” (Aumont & Marie, 2009, pp. 53-54) o Cinema Verdade passa a designar-se Cinema Directo. Este último “é uma técnica de rodagem e tem a ver com o processo de registo da imagem e do som. Desta forma opôs-se à ficção tradicional: as imagens são captadas sem “repetição”, segundo o princípio máximo da improvisação. O som é registado simultaneamente com a imagem. O directo exclui, a partida, a pós-sincronização dos diálogos e dos ruídos de fundo. Esta técnica é devedora dos programas de televisão.” (Viveiros, 2005, pp. 113-114)

#### **2.2.3.3 “Chronique d'une Été” (1961)**

Foi um filme realizado por Rouch e Morin. Os realizadores decidiram fazer esta produção com o intuito de mostrar unicamente a realidade, com as novas técnicas cinematográficas. É presente no filme, a homenagem feita ao cinema de *Vertov*, ao *kino-pravda*.

Resumidamente, o filme retrata a vida de actores sociais em Paris, que Rouch e Morin se propõe a observar. Conforme iam decorrendo as filmagens, os realizadores deram conta que o controlo da narrativa estava a dar problemas e a história podia começar a tornar-se bastante imprecisa. É precisamente neste ponto de situação que se dá uma viragem no filme. Passam a ser os próprios realizadores as personagens principais do documentário. Para tal “Jean Rouch através de uma montagem primorosa apresenta um debate moderado por Edgar Morin, com os actores sociais que participaram no filme. Estes após terem assistido á projecção do filme em que participaram começam a comentar o que viram. Vamos assistindo a reacções que nos surpreendem, com a opinião geral de quem participou no filme considerar que o “outro” não foi verdadeiro à frente da câmara e quando o foi é porque estava emocionalmente fragilizado. – *‘A maior parte das pessoas só disseram generalidades à frente da câmara. E na vida não se dizem generalidades.’*” (Nazareth, 2010)

No fim, os autores concluem “que falharam ao tentarem realizar um filme de uma total autenticidade, tão verdadeiro como um documentário – *‘Quisemos fazer um filme de amor, e acabamos com uma espécie de filme de indiferença. Seja como for, no qual... não, não de indiferença. Um filme de reacção e de uma reacção que não é forçosamente, uma reacção simpática. Essa é dificuldade de comunicar alguma coisa.’*” (Nazareth, 2010)

## **2.3. POR UMA DOCUFICÇÃO**

### **2.3.1 A Construção de uma Ideia**

#### **2.3.1.1 O Argumento**

Herdeiro do vocabulário teatral, o argumento tem as suas origens em Itália e chega ao cinema por volta de 1910. É nele que se escreve aquilo que vai ser filmado, toda a narrativa literária, podendo “conter diálogos e diferenciar-se da planificação pela sua forma literária e pelo facto de a narrativa ser nele fragmentada em cenas e não em planos.” (Aumont & Marie, 2009, p. 25) Por outras palavras, “o argumento de um filme é o esboço, por escrito, dos episódios do filme, por vezes com um resumo dos diálogos, e que fornece poucas ou nenhuma indicações técnicas (esse será o papel da planificação).” (Journot, 2009, p. 13)

São algumas as etapas que o argumento necessita para que se construa uma narrativa lógica e sem erros. As etapas são a sinopse, o tratamento, a continuidade e a planificação. “Cada uma das

etapas adiciona pormenores tanto no plano narrativo como no técnico.” (Aumont & Marie, 2009, p. 25)

Dentro do argumento, foram diferenciadas duas formas: o argumento modelo e o argumento programa. O primeiro, “instaura uma ordem mais directiva, dá indicações precisas da rodagem” e o segundo “deixa um espaço mais ou menos importante aos acasos e à improvisação, aquando da preparação e da rodagem.” (Aumont & Marie, 2009, p. 25)

O argumentista é quem trabalha com o guião, é “um especialista da escrita de argumentos”. Pode trabalhar com o guião original ou com uma adaptação do mesmo. (Journot, 2009, p. 13) Os tipos de argumento existentes, ao nível da criação, “são mais importantes do que os diferentes métodos de gravação e apresentação ao público: no entanto, tanto o formato como a composição e as condições de visualização por parte do público são factores dignos de serem tomados em conta.” (Marner, 2006, pp. 11-12)

### **2.3.1.2 O Argumento para Documentários**

“As bases dos guiões para documentário residem sobretudo numa investigação exaustiva e minuciosa – o que requer geralmente várias semanas de trabalho – e num certo grau de iniciação no tema e no meio ambiente no qual ele se desenvolverá.” (Marner, 2006, pp. 60-61)

É no desenrolar desta investigação, que o realizador se ocupa com a recolha de informação sobre o local, contactos das personagens, contactos da equipa técnica, e a própria ambientação ao meio onde vai filmar. Este último aspeto é muito importante porque permite ao realizador estar desde cedo em contacto com as pessoas, bem como, elas poderem conhecê-lo também. (Marner, 2006, pp. 60-61)

Este período de adaptação tem como maior vantagem, o realizador confrontar-se com a realidade. Tudo o que pensou e idealizou é agora posto em prática, é confrontado com a realidade existente. A partir daqui, e mais na área técnica, o realizador começa a aperceber-se das limitações que pode encontrar, tanto a nível do tempo, da iluminação, dos locais a filmar, os ruídos sonoros, etc. “*Fisicamente*, o guião de um filme documentário pode ser tratado de uma forma muito simples. Uma linha vertical é traçada ao meio de uma página. À esquerda dessa linha descreve-se a acção (por exemplo, as imagens), e à sua direita o som.” (Marner, 2006, pp. 60-61)

No documentário, a maneira mais fácil para o realizar, é o argumento “utilizar imagens reais: que o filme capturou alguns aspectos da existência dignos de serem contemplados.” (Pramaggiore & Wallis, 2008, p. 284)

Se por ventura o realizador decidir adicionar algum tipo de comentário, em jeito de crítica, é aconselhável que faça uma versão, ainda que seja rascunho, mas terá assim escrito o que pode acrescentar ao documentário. A ausência deste rascunho pode trazer problemas, caso seja

eventualmente para avançar com o comentário. Se não estiver estruturado o que se pretende dizer e igualmente, o tempo que isso leva a ser dito, cria uma certa dificuldade em termos de edição, uma vez que se este tempo for superior ao destinado no filme, terão de ser feitos cortes *a posteriori*. (Marner, 2006, pp. 60-61)

### **2.3.1.3 Guionismo: Documentário e Ficção**

A ficção, na maior parte dos casos, mostra o que é a realidade, o que acontece na nossa existência e por isso, sermos capazes de narrar a própria realidade com um toque pessoal na história que leva a pormos em prática o nosso sentido de improviso, a nossa invenção. (Nogueira, 2010)

Em guionismo é muito importante a narrativa para criar uma obra, algo cinematográfico. Os guiões cinematográficos são preponderantes para a organização detalhada da narrativa, bem como para a partilha de informação entre todos aqueles que de alguma maneira, com determinada função, são indispensáveis a concretização do produto cinematográfico. Todavia, esta importância que o guião contém é dispar, uma vez que existem autores que lhe dão menos importância, outros com métodos bastante diferentes, idealizações distintas, etc. (Nogueira, 2010)

No que diz respeito ao género de documentário, o guião acaba por ser mais uma ajuda para o processo criativo, uma vez que a sua conceção é diferente, mais moldável, mais sujeito a ser alterado constantemente pelo realizador. (Nogueira, 2010)

Já na ficção, que é “tudo aquilo que é inventado a título de simulacro” (Aumont & Marie, 2009, p. 109), o guião adquire uma importância extrema para a idealização deste género, embora possa sofrer algumas alterações ao longo do processo da sua produção. No entanto, é um género que se rege quase milimetricamente pelo guião, ao invés do documentário.

Alfred Hitchcock, Stanley Kubrik e Orson Welles, são alguns exemplos de realizadores que seguem ao pormenor a criação dos seus filmes, com o maior detalhe escrito nos seus guiões. (Nogueira, 2010)

E é com base nesta visão diferente que cada autor tem sobre o guião, que se constata não existir uma, ou duas, ou três, formas para a elaboração de um, mas sim uma imensidão de alternativas, mas sempre com o intuito e principal objetivo, de ser um instrumento base de orientação no processo criativo de uma obra, e que remete para a estruturação de funções a todos os que nela estão envolvidos.

Com isto, é crucial conhecer as vantagens do guionismo, tanto a nível da produção como da criatividade. Um autor, se for bom na escrita de um guião, na estruturação das suas ideias, não terá dificuldade em pôr em prática aquilo que idealizou para o grande ecrã. Estas vantagens passam por equilibrar o uso tanto da narrativa com da criatividade, na medida em que as duas juntas sejam

preponderantes e fundamentais para um sucesso numa produção cinematográfica, independentemente do estilo ou da técnica que cada autor usar. Sempre influenciados, permanentemente, com o mundo à sua volta, com as pessoas, com a cultura, evolução tecnológica, arte, política, economia, etc. (Nogueira, 2010)<sup>2</sup>

### **2.3.2 Da Realização no Intervalo entre Documentário e Ficção**

#### **2.3.2.1 O Papel do Realizador**

O principal papel do realizador é “fazer o filme existir, a partir de um argumento ou não” (Aumont & Marie, 2009, p. 219). E para o filme existir, existem três processos importantíssimos: o argumento, a produção e a realização. Estes processos, cada um com a sua devida importância, são cruciais na criação de um filme. Cada um deles é executado por uma ou mais pessoas, desde argumentistas a produtores. Os realizadores, alguns, ficam apenas restringidos ao seu papel de realizador, única e exclusivamente. “Isto foi na realidade o que aconteceu durante muitos anos à grande maioria dos realizadores de Hollywood. Na fase de elaboração do argumento, eram os produtores que controlavam os argumentistas e, nas fases posteriores à filmagem, eram ainda aqueles que controlavam a montagem, limitando assim o papel do realizador ao de simples técnico especializado que trabalha especificamente na rodagem do filme.” (Marner, 2006, p. 42) No entanto, na fase de composição do guião, é o realizador que simplifica as coisas, transformando os “quê”, “porque” e “quem” em como. Tem também a preocupação de escrever de forma simples de maneira a que seja compreensível pelo resto da equipa, utilizando o mínimo de termos técnicos. (Marner, 2006, p. 42)

#### **2.3.2.2 O Filme Documentário**

A expressão “documentário” leva-nos para a década de 20, onde terá sido John Grierson a cunhar a expressão, e “descreveu o filme documental como ‘o tratamento criativo da atualidade’.” (Pramaggiore & Wallis, 2008, p. 284)

No que diz respeito à definição de documentário, existem poucas divergências entre autores. *Aumont & Marie* (Aumont & Marie, 2009, pp. 79-80) defendem que o documentário é “uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras apresentadas como reais e não fictícias. O filme documental apresenta quase sempre um carácter didáctico ou informativo, que visa sobretudo restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tal como são.” (Aumont & Marie, 2009, pp. 79-80)

No ponto de vista de Journot, “o filme documental remete para o real, reflecte a sua aparência; seja uma reportagem, um filme de arte ou um filme científico, possui geralmente um carácter didáctico e informativo que visa dar a ver as coisas e o mundo tal como são.” (Journot, 2009, p. 47)

Um dos objetivos que o documentário tem “é ligar os espectadores através da amostra de alguns aspectos do mundo real. Um realizador de documentários captura e organiza as imagens e os sons de maneira a que se mostre alguma verdade daquela situação real.” (Pramaggiore & Wallis, 2008, p. 284)

### 2.3.2.3 O Álibi do Real

Desde sempre se comparou o documentário com a ficção, as suas diferenças, as suas características, origens, etc. Na realidade é que a ficção também é “real”: “filme após filme, podemos, por exemplo, notar as transformações de uma cidade.” (Journot, 2009, p. 47) Mas focando novamente o documentário, este “tenta-se definir as suas características que o diferenciam da ficção, mas a multiplicidade das formas dos documentários na história do cinema dificulta uma definição clara, uma vez que as fronteiras não são fixas.” (Journot, 2009, p. 47) É tomado como certo que o documentário tenha como referência o mundo real, “o que significa que o mundo representado existe para além do filme e que isso é verificável por outras vias. A questão é saber se essas provas de autenticidade são internas à obra ou se há componentes discursivas específicas e suficientemente discriminatórias relativamente ao filme ficção.” (Aumont & Marie, 2009, pp. 79-80)

Estas componentes discursivas abordadas por Aumont & Marie (Aumont & Marie, 2009, pp. 79-80), dizem respeito ao leque de técnicas que o próprio documentário também pode assumir. Desde “filme de montagem, cinema directo, reportagem, actualidades, filme didáctico e até filme de família. A evolução da história das formas do cinema demonstra que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas e que variam consideravelmente de uma época para outra e de uma produção nacional para outra.” (Aumont & Marie, 2009, pp. 79-80)

Para muitos realizadores documentaristas, o documentário “deve dar-se como uma alternativa absoluta em relação ao cinema de ficção: como um cinema autêntico, com consciência, alimentando e informando a nossa percepção do quotidiano e a nossa consciência social.” (Grilo, 2007, p. 154) Todo este realismo, que advém já desde os anos 20 pela mão de John Grierson e seus contemporâneos, “ir-se-á incrustar no seio do cinema mais formalista, numa espécie de oposição doce e frequentemente cirúrgica (na medida em que a grande clivagem, não é ainda uma clivagem de forma, mas de conteúdo: entre os filmes de argumento e o puro documentário).” (Grilo, 2007, p. 154)

É a partir daqui que o documentário cinematográfico se une com um conceito de ética social, mais formal, através da sua percepção da realidade. *“E desde o seu aparecimento até finais dos anos 60 (que marca o desaparecimento do living cinema), pode considerar-se que todas as perspectivas e todas as teorias do realismo cinematográfico surgem marcadas por esta noção de que o cinema apenas existe para nos fazer ver o mundo como ele é, para nos permitir descobrir o tecido social, fazendo-nos compreender melhor qual a acção do homem sobre ele.”* (Grilo, 2007, p. 154)



### **2.3.3 Docuficção**

#### **2.3.3.1 A Afirmação de um Género**

Peter Watkins terá sido o autor da expressão “docuficção”.

Nos seus filmes, utiliza uma mistura do estilo ficcional e do estilo documental. É esta mistura que muitas vezes leva à incerteza dos espectadores quando vêem algum filme seu, não sabendo se estão perante um documentário ou uma ficção. Watkins não se limita apenas em criar mais uma obra audiovisual, pelo contrário, pretende sempre fazer com que os espectadores obtenham uma capacidade crítica consoante o que lhes é mostrado. Uma visão própria do mundo que os rodeia, dos problemas, das crises, das guerras, quase sempre mostrado na primeira pessoa, como que se o espectador fizesse parte do que está a ver. Tenta criar a representação da realidade nua e crua, realidade essa, que o espectador fica confuso se a está a viver, se é aquela realidade com que se depara ou será apenas uma representação ficcional do que o rodeia.

#### **2.3.3.2 A Crítica**

Watkins foi sempre muito criticado pelos filmes que realizou. A imprensa e os *media*, atacavam constantemente o realizador pelo cariz político que aplicava nos filmes. Este “ataque” era feito em todos os filmes, quer as filmagens fossem em Inglaterra, nos EUA, na Suécia, na Noruega, entre outros. O país não interessava e a crítica constante aos seus filmes fez com que alguns, dias depois de serem lançados, fossem rapidamente retirados ou até mesmo, não serem sequer exibidos.

#### **2.3.3.3 A Dureza do Real**

Em 1965, “*The War Game*”, foi interditado pela BBC e no que tudo indica, devido ao governo britânico, uma vez que o filme retratava as armas nucleares e os seus respetivos perigos. Filmes como “*The Gladiators*” (1969), “*The Seventies People*” (1974) e “*Evening Land*” (1976), foram fortemente criticados pela imprensa e pelos *media*, após as suas saídas. Desde combates mortais, suicídio juvenil, política, entre outros assuntos contraditórios que Watkins fazia questão de retratar o mais próximo da realidade. (Nogueira, 2010)

### 3. IMPLEMENTAÇÃO PRÁTICA

Este tópico tem como objetivo descrever todas as etapas na conceção deste projeto, desde a sua pré-produção, produção e pós-produção, mas balizando-se única e exclusivamente na parte da Realização. O porquê e a escolha do tema, as dificuldades verificadas ao longo das filmagens, o porquê de filmar duma maneira e não de outra, os objetivos pretendidos com os planos escolhidos, a explicação ao pormenor de cada capítulo, são também assuntos abordados neste tópico.

#### 3.1 Pré-Produção

##### 3.1.1 Da Aprovação ao Conceito

A partir do momento que o Gabinete de Estágios e Saídas Profissionais (GESP) da Universidade de Aveiro deu a aprovação deste projeto no programa *Erasmus*, o investigador tratou de reunir com os colegas participantes no projeto, para se esboçarem as primeiras ideias a realizar, os primeiros planos a seguir e as etapas superficiais que iriam ter que ultrapassar.

É então que surge o tema docuficção. O investigador ousava realizar algo diferente do que havia realizado e, conforme a experiência já certa que ia ter com o programa *Erasmus*, qualquer produto audiovisual relacionado com o género documentário que retratasse o dia-a-dia dos intervenientes, foi das primeiras ideias do *briefing* inicial.

É importante referir que todo o processo burocrático entre a Universidade de Aveiro e a Universidade de Perúgia – *Università Degli Studi di Perugia* – foi relativamente fácil de concretizar. Desde cedo, o investigador e os seus colegas entraram em contacto com o coordenador de *Erasmus* da Universidade de acolhimento, Marco *Moschini*, docente na Faculdade de Ciências da Formação – *Facoltà Della Scienze della Formazione*. Foi estabelecido algum contacto, mais especificamente em relação ao material que poderiam vir a ter que utilizar nas filmagens ou simplesmente, o tipo de material audiovisual que a Universidade disponibilizaria para os alunos em mobilidade. Era algo difícil de concretizar porque não tendo a Universidade qualquer curso relacionado com multimédia ou audiovisuais, não haveria material com que o investigador e os seus colegas pudessem vir utilizar. O coordenador foi direto na informação dada, acrescentando que haveria um estúdio fotográfico perto de Perúgia, e entraria em contacto com o responsável para saber qualquer informação útil para o projeto. Seria bastante importante saber se eventualmente se poderia ter acesso a algum material, semi-profissional ou profissional, uma vez que seria de todo impossível requisitar material na Universidade de Aveiro e posteriormente levá-lo em viagem, era um risco evitado de correr e completamente excusado de concretizar. O material usado durante todos os cinco meses de rodagem da docuficção foi então uma camara semi-profissional, um microfone e um tripé, material pertencente ao investigador.

Um aspeto peculiar deste projeto foi que, ao invés da grande maioria do programa *Erasmus*, o investigador e os seus colegas, não tinham qualquer componente disciplinar para frequentar, ou seja,

em jeito de acordo com o coordenador *Moschini* e o próprio Gabinete de Relações Internacionais da Universidade de Perúgia, foi decidido que os alunos em causa realizassem algo para a Universidade em troca da sua aceitação para posterior desenvolvimento do seu projeto de mestrado durante a estadia em Perúgia.

Reunidas as condições mínimas para o projeto avançar juntamente com o consentimento dos intervenientes, foi então elaborado um plano de trabalho em relação ao tipo de material a realizar para a Universidade. Rapidamente se chegou a uma conclusão. Conclusão essa, que seria a realização de um vídeo promocional para a Universidade de Perúgia. Após uma pesquisa pela *internet* bem como pelo próprio site da Universidade, os intervenientes constatarem que havia uma lacuna em relação à divulgação da instituição. Fora encontrado um vídeo já bastante antigo, pouco atrativo visualmente nos dias de hoje, e foi então que resolveram a realizar um vídeo dinâmico, apelativo e interessante, com alguns factos relativos às faculdades e não menos importante, um “convite” também à própria cidade, para que os alunos se identificassem com ela, com o melhor que tem para oferecer, que facilitasse a decisão de muitos alunos e não hesitassem em optar pela experiência *Erasmus* em Perúgia.

A proposta foi aceite. O investigador e os seus colegas, teriam então cerca de cinco meses para realizar um vídeo promocional para a Universidade de Perúgia juntamente com o projeto de maior valor pessoal e experiencial, a docuficção.

### **3.1.2 Conceito: Docuficção**

Como já foi dito anteriormente na dissertação a realização de uma docuficção era de todo algo desconhecido tanto para o investigador como para os seus colegas. As primeiras ideias relacionavam-se com o género documentário, mas era necessário cativar o público e que os próprios intervenientes não se limitassem a retratar o seu quotidiano mas também que se desafiassem diariamente. Um desafio que seria muito mais do que criar um conteúdo novo que alimentasse o projeto, mas principalmente o facto de manter o espírito de grupo durante a estadia num local desconhecido, perante as dificuldades a encontrar, manter elevada a ambição em levar o projeto até ao fim e não haver qualquer tipo de desleixo por parte de algum dos intervenientes, para que então no fim, pudessem estar satisfeitos com o trabalho desenvolvido. Seria crucial toda a gente estar focada para o que ali se ía fazer, para o que ali se ía desenvolver, para o que ali se ía construir.

### **3.1.3 Da Ideia Primordial à Rejeição**

Se em relação à parte documental, as ideias eram unânimes entre o investigador e os colegas, a questão balançava para outra parte, outra perspetiva, uma maneira de interligar a ficção à parte documental. Foi sem dúvida, das maiores dificuldades que o investigador encontrou ao longo do projeto e estávamos só no início.

Primeiramente, a ideia de relacionar a ficção ao quotidiano foi de criar uma história, um romance. Um romance entre duas personagens que se irião conhecer algures em Perúgia, numa festa provavelmente, e apaixonar-se-iam com o decorrer do tempo. O mote para esta história e todo o seu interesse, estavam no facto de uma das personagens ser fictícia e outra digamos, “real”. Isto é, a primeira, seria uma personagem escrita e concebida para se apaixonar pela outra, a segunda, no seu mundo real e verdadeiro, via a determinada altura do seu trajeto a sua vida “cruzar-se” com a personagem fictícia. Em relação à personagem ficcional, seria toda ela idealizada e concebida para o efeito pretendido pelo investigador e pelos seus colegas, o que à partida seria uma tarefa bastante complicada conhecer alguém que se voluntariasse e estivesse disposto a fazer parte do nosso projeto. Num mundo desconhecido para todos, rapidamente se encontrariam desvantagens e fatores adversos para que esta ideia não se concretizasse, entre eles a língua materna e o ter alguma experiência no campo da realização. Este último não seria necessariamente o fator importante para a Docuficção, mas sem dúvida que ajudava, podendo trazer mais qualidade, mais seriedade e rigor ao produto final. No que diz respeito à parte “real”, ao quotidiano, o objetivo seria retratar a vida de um dos três intervenientes. A determinada altura da história, as duas vidas (ficcional e real) iriam encontrar-se na vida real, e a partir daí, o que era ficção deixava de o ser tornando-se real. Esta mudança na história, este ponto de viragem era algo ambicioso de ser feito e como a partir dali se conseguiria desenrolar a história e neste caso a docuficção, mantendo uma linha de coesão e interpretação fácil.

A personagem principal, um dos intervenientes, era para ser Francisco Marta, mais conhecido ao longo da docuficção como “Xico”. Esta é a razão para a qual Xico aparece muito ao início, uma vez que ainda em Itália esta era a base de argumento que o investigador tinha para levar em curso e para realizar, não fossem as desvantagens e fatores já mencionados anteriormente. Depois de já se encontrarem no terreno, de conhecerem o espaço onde viviam, e algumas pessoas de diferentes nacionalidades, o investigador decidiu ir por outro caminho, com o consentimento dos colegas.

### **3.1.4 Da Rejeição à Ideia final**

Caminho esse muito diferente daquele que tinha sido pensado e estruturado pelo investigador em Portugal, e ainda nos primeiros dias em Itália. Foi uma decisão difícil de tomar, mas principalmente um tanto ou quanto frustrante. Frustrante na medida em que o investigador tinha proposto uma ideia, um plano, e por muito que fosse difícil de implementá-lo no estrangeiro, era algo em que acreditava muito juntamente com os seus colegas. Todavia o plano falhou e o investigador teria que encarar os factos e rapidamente estruturar uma nova solução para o seu projeto.

Percebeu que era complicado contar com o *acting* de outras pessoas a não ser o dele, de Francisco Marta e Tomás Araújo, os seus fiéis companheiros e intervenientes. Sendo assim, partiu à procura da melhor interpretação possível no que toca à parte ficcional da docuficção. Em relação à parte documental, o retratar o dia-a-dia, agora neste caso dos três intervenientes, mantinha-se como

planeado, com o recurso frequente ao improvisado de cada um, uma vez que a ideia era captar imagens com a maior espontaneidade possível, sem parecer que a filmagem em questão fosse algo prepositado. O objetivo era cada um “fazer” de si próprio, ser genuíno, sem rodeios ou interpretações.

Depois de algum tempo de ponderação, investigação, pesquisa e diálogo, o investigador chegou a uma conclusão: utilizar a parte ficcional em jeito de guião da parte documental. O investigador e os seus colegas estariam a escrever e reescrever os acontecimentos em tempo real da sua estadia em Perúgia. A maior parte deles, retratados cronologicamente ao longo dos meses. Seria uma tentativa de intercalar e até “misturar” as duas partes: ficcional e real. Assumindo que cada parte funcionaria como uma camada (*layer*), em diversas partes do argumento, os dois *layers* encontravam-se na história fazendo com que uma parecesse a outra e vice-versa. Ou seja, algumas partes do quotidiano, da história principal, seriam “interrompidas” pelo *layer* da ficção em tempo real, acrescentando alguma coisa à ação no momento, a maior parte das vezes, com o recurso ao humor.

Aliada a toda esta questão de guionismo, o investigador sugeriu então acompanhar algumas partes com humor. Um género de humor simples, prático, facilmente compreensivo, completamente pensado, delineado e planificado para situações onde a monotonia pudesse estar presente. O humor poderia então tentar combater esse aspeto mais negativo da docuficção, com o intuito de manter a atenção desejada e também a boa disposição do próprio grupo de trabalho. Isto partindo do princípio e assumido pelo investigador, que existiriam certos excertos que levassem à monotonia e a perda da concentração esperada por parte do público porque é difícil escrever uma história do agrado de todas as pessoas. A história retrada na docuficção é a de três jovens que não mais fizeram sem se divertir-se e aproveitarem cada dia da experiência como se fosse o último, e a partir daqui, a história é “deles” logo o investigador conta-a como quer e como acha que deve ser contada por isso a necessidade de recorrer a fatores que captem a atenção de quem não viveu a experiência e de certa forma possa identificar-se e “senti-la” como se da sua história se tratasse.

Cabia então ao investigador guionizar uma parte ficcional, meio humorística, que estabelecesse uma ligação quase perfeita com o dia-a-dia dos principais intervenientes e também conseguisse fazer com que algumas situações se intercassem de tal maneira que deixasse na dúvida do que era realmente real e o que era realmente ficção.

### **3.1.5 Guião Ficcional – primeira parte**

O investigador irá dividir o tópico em duas partes. Isto porque sendo um projeto em constante evolução ao longo dos dias, com cada vez mais episódios e situações registadas pelos intervenientes diariamente, é impossível escrever um guião fixo e completo que não seja constantemente sujeito a alteração, “o guião adquire uma importância extrema para a idealização deste género, embora possa sofrer algumas alterações ao longo do processo da sua produção.”(Nogueira, 2010) Muito por causa

das situações que possam acontecer, estando esta parte da escrita muito dependente do presente e do futuro.

### **3.1.5.1 Guião: Definição de um método**

Uma vez que a escrita do guião ficcional foi uma alternativa ao anterior plano fracassado do investigador, toda ela foi idealizada e feita em pleno *Erasmus*, em pleno tempo real. Ou seja, havia uma percentagem pequena do projeto já filmada e por isso tinha e podia ser ainda utilizada no novo conceito da história que o investigador queria contar. As filmagens estavam muito centradas em Francisco Marta, porque tinha sido ele o escolhido para desempenhar o papel de personagem que se iria apaixonar por alguém fictício. Não deixa de ser um pormenor interessante Francisco apaixonar-se na realidade, depois de esta nova estrutura da docuficção ter sido posta em prática.

O investigador começou então por reunir todo o conteúdo já filmado em Perúgia. O tempo começava a ficar mais curto para estruturar um argumento ficcional e ao mesmo tempo pô-lo em prática. Era importante analisar o material já disponível para começar logo a trabalhar e pensar em algo que fosse de fácil interpretação e, sobretudo de fácil execução.

Após a primeira visualização do conteúdo disponível, juntamente com Francisco e Tomás, o investigador percebeu que aquela nova estrutura da docuficção, podia ser de facto interessante de realizar, tanto em nível de argumento como de produção. Para isso, seria necessário haver um contraste notório entre as filmagens ditas “reais” e as filmagens “fissionais”, com o objetivo de marcar a diferença daquilo que é espontâneo e natural e o que é escrito e planificado.

### **3.1.5.2 Guião: Composição do método**

O investigador chegou à conclusão que a melhor forma de se observar a diferença seria utilizar um plano fixo. Toda a história é retratada de câmara em mão, uma técnica designada por *handycam*, e para contrastar com os vários planos de sequência, grandes planos, planos de pormenor, aliadas a uma edição ritmada e sequencial, foi escolhido um plano fixo, neste caso, de conjunto. Um plano que quebrasse instantaneamente a ação a decorrer de uma forma crua e direta. Um plano onde os três intervenientes aparecessem a discutir de maneira saudável o argumento e desenrolar da sua história, virados para a câmara. Um plano que promovesse o diálogo e o fácil entendimento do mesmo, uma vez que tendo só um microfone e uma câmara para filmar, seria difícil utilizar outro ou mais planos para dinamizar a situação. O espaço escolhido para o efeito foi a sala, uma decisão unânime. Era de longe o melhor espaço uma vez que era a divisão maior da casa, podendo ser mais bem aproveitada para fazer qualquer alteração na disposição natural da mesma. Uma desvantagem era o eco que fazia, uma situação que não se podia evitar só mesmo alterar em pós-produção. Em relação à disposição dos intervenientes foi algo fácil de concretizar porque também não havia muitas soluções que enquadrassem no pequeno ecrã. Assim, a parte ficcional do projeto seria um plano conjunto dos

intervenientes sentados na mesa, um de frente para a câmara e os outros dois em extremos opostos, ficando ligeiramente de perfil para a câmara, mas não necessariamente, consoante a maneira de se sentarem.



Figura 4 – Fotograma de um exemplo ficcional



Figura 5 - Fotograma de um exemplo ficcional

Em termos de direção de arte e decoração do cenário da discussão, o investigador idealizava uma coisa muito simplista e natural, à semelhança do quotidiano, ou seja, utilizar objetos/artefactos já existentes no espaço juntando só um pormenor ou outro sem ser desconhecido aos intervenientes. A mesa estaria então com objetos desde telemóveis, computadores portáteis, biscoitos, e folhas em papel que serviam para a escrita do argumento à medida que iam dialogando sobre a ação prévia ou futura. O guarda-roupa dos intervenientes seria o mesmo que normalmente usariam no dia-a-dia, sem qualquer recurso a outro tipo de vestuário.

### 3.1.5.3 Guião: Concretização do método

Com a ideia planificada do espaço e de tudo o que lhe era pertencente, o investigador passou então ao próximo passo: a escrita. À medida que ia consultando o conteúdo já filmado, examinando vezes sem conta as filmagens, as primeiras ideias foram surgindo naturalmente. Ideias que funcionavam mais como situações “reais” do que propriamente relacionadas com a construção e

planificação do argumento da história. Das primeiras ideias foi a de começar a docuficção a meio, isto é, o início seria algum episódio que tivesse acontecido sensivelmente a meio da história. Uma festa era a melhor opção, para criar logo um impacto inicial, com muita gente, muito barulho, música alta, tanta informação que deixasse o espectador um pouco confuso. Todas estas características serviam para o guião ficcional, debatendo os três esta questão de começar a meio, estando dois contra e um a favor. Outra seria o facto de Francisco demorar imenso tempo no banho e muitas vezes deixar os colegas à espera, e por isso, aproveitar esta situação e usá-la como interlúdio entre dois capítulos, uma vez que não havia discussão sobre a história em si, sendo uma ligação para o capítulo seguinte. “A ficção, na maior parte dos casos, mostra o que é a realidade, o que acontece na nossa existência e por isso, sermos capazes de narrar a própria realidade com um toque pessoal na história que leva a pormos em prática o nosso sentido de improviso, a nossa invenção.” (Nogueira, 2010) O improviso e a criatividade eram factores importantes para a construção do guião ficcional, com recursos constantes à realidade e com o intuito de mostrar também situações que possam não ter sido filmadas no dia-a-dia.

#### **3.1.5.4 Guião: O método em *stand by***

Nesta fase inicial do guião, as ideias principais estavam mais relacionadas com este género de interlúdio entre os capítulos, aspetos que pudessem ter piada e ao mesmo tempo não tivessem nada a ver com a ação anterior nem com a seguinte. Interlúdios sobre a realidade, retratados em ficção.

A maior parte da escrita deste guião ficou para o fim. Não por desleixo ou falta de empenho, ou até mesmo de ideias, simplesmente porque o método de trabalho do investigador o levou a ter que fazer isso. Praticamente todos os dias eram registadas coisas, umas diferentes, outras parecidas e outras até iguais, mas o objetivo era pegar na câmara e captar o que estivesse perto, daí ser necessária uma grande quantidade de material para construir um argumento completo e sem alterações. Por estas razões, o guião ficcional só ganhou uma maior consistência praticamente no fim da história, possibilitando ao investigador mais tempo para analisar tudo e ver como intercalar os dois *layers*: realidade e ficção.

### **3.2 Produção**

#### **3.2.1 Guião Real ou a Realidade como *Work in Progress***

Este tópico é a base de toda a docuficção, é o mote de toda a história vivida pelos intervenientes durante cinco meses na cidade de Perúgia e o principal objetivo do investigador enquanto realizador. O facto de ao longo dos dias o investigador se ir ambientando ao meio onde vivia foi fundamental para uma melhor organização de conteúdos, possibilitou um bom espírito de equipa e uma grande união para que se conseguisse levar o projeto até ao fim. A maior parte do que idealizou e estruturou era agora posto em prática, perante uma realidade que se tornava cada vez mais verdadeira.

##### **3.2.1.1 Estrutura do Guião**



“A partir daqui, e mais na área técnica, o realizador começa a aperceber-se das limitações que pode encontrar, tanto a nível do tempo, da iluminação, dos locais a filmar, os ruídos sonoros, etc. *Fisicamente*, o guião de um filme documentário pode ser tratado de uma forma muito simples. Uma linha vertical é traçada ao meio de uma página. À esquerda dessa linha descreve-se a acção (por exemplo, as imagens), e à sua direita o som.” (Marner, 2006, pp. 60-61)

Para a docuficção, o investigador fez algo semelhante embora com umas modificações. “Os guiões cinematográficos são preponderantes para a organização detalhada da narrativa, bem como para a partilha de informação entre todos aqueles que de alguma maneira, com determinada função, são indispensáveis a concretização do produto cinematográfico. Todavia, esta importância que o guião contém é dispar, uma vez que existem autores que lhe dão menos importância, outros com métodos bastante diferentes, idealizações distintas, etc.” (Nogueira, 2010) Enquanto realizador neste projeto, a sonorização é uma área que não faz parte da análise pormenorizada do investigador, logo, o próprio reinventou esta “forma muito simples” de guião à sua maneira, consoante as suas responsabilidades e o material a utilizar. As funções de cada um dos intervenientes não faziam parte deste guião, uma vez que no entender do investigador era algo desnecessário porque não se tratava de uma obra cinematográfica de grandes dimensões, sendo a equipa apenas de três elementos, e todos sabiam exatamente as funções a desempenhar.

Traçou então uma linha vertical a meio de uma página. A linha servia como uma orientação cronológica ao longo dos meses, uma espécie de “linha do tempo”. Do lado esquerdo, depois de todo o material visto e analisado, registou os episódios do quotidiano dos intervenientes, desde almoços, jantares, passeios, viagens, festas, etc. O lado direito foi utilizado para a parte ficcional, com os episódios concebidos para intercalarem e ligarem os capítulos.

O investigador assume que é uma maneira um pouco pedestre de elaborar um guião/argumento de um projeto audiovisual, mas foi assim que o ajudou a obter uma maior eficácia tanto no nível de produção como no nível de entendimento com os colegas. “No que diz respeito ao género de documentário, o guião acaba por ser mais uma ajuda para o processo criativo, uma vez que a sua conceção é diferente, mais moldável, mais sujeito a ser alterado constantemente pelo realizador.” (Nogueira, 2010) Uma vez que perante aquela folha eram visíveis as ações e, sobretudo, a sequência dessas ações, ou seja, a ação que sucedia a cada ação e assim sucessivamente, tanto na parte real como na ficcional e as duas intercaladas. E as próprias ações podiam mudar no minuto ou no dia seguinte, conforme a criatividade dos intervenientes e de futuras novas situações no quotidiano.

### **3.2.1.2 Veracidade documental**

Também se tornou mais eficaz no que diz respeito ao tempo, uma vez que foi praticamente todo estruturado mesmo no final da experiência *Erasmus* e desta maneira ajudou a aproveitar o tempo

que estaria eventualmente perdido. Como o investigador já escreveu anteriormente no enquadramento teórico o principal papel do realizador é “fazer o filme existir, a partir de um argumento ou não”. (Aumont & Marie, 2009, p. 219) Esta citação vai de encontro ao principal objetivo desta docuficção - levar até ao fim tudo aquilo que tinha sido proposto antes e no decorrer da experiência vivida e com isso, “fazer o filme existir”.

O investigador ambicionou que o produto final fosse o mais verdadeiro possível e que com ele, algumas pessoas se identificassem. Aquelas que já tivessem vivido a mesma experiência e outras que não a viveram mas não hesitem a vivê-la caso tivessem oportunidade, depois do que a docuficção lhes mostrar. “Um realizador de documentários captura e organiza as imagens e os sons de maneira a que se mostre alguma verdade daquela situação real.” (Pramaggiore & Wallis, 2008, p. 284) Foi basicamente esta ideia levada a cabo pelo investigador. Sempre que pegava na câmara tinha um objetivo: mostrar a realidade. Esta realidade era tudo o que estava a acontecer, captado pelo “olho” da câmara. Dentro da realidade apresentada, procurava-se a verdade por parte dos intervenientes, sendo eles próprios sem representações. Uma questão que o investigador não podia controlar, não sabendo se as pessoas estavam a ser verdadeiras quando confrontadas com uma câmara apontada a eles. O investigador pretendia também mostrar a sua perceção da realidade, uma vez que era a sua história a ser contada e por isso, contá-la como entendia. Para muitos realizadores de documentários, o próprio documentário “deve dar-se como uma alternativa absoluta em relação ao cinema de ficção: como um cinema autêntico, com consciência, alimentando e informando a nossa percepção do quotidiano e a nossa consciência social.” (Grilo, 2007, p. 154) Uma alternativa que para o investigador era uma certeza, tendo consciência da tarefa difícil que tinha pela frente mas ambiciosa e satisfatória. Existindo a possibilidade de que à partida havia muitas maneiras de contar a história tal e qual como ela é, focou-se numa mais natural, prática, descontraída e divertida.

### **3.2.1.3 A técnica: *handycam***

A *handycam* foi a técnica que o investigador entendeu ser a melhor para retratar o que pretendia, para mostrar a sua perceção do dia-a-dia, para evidenciar a autenticidade do “agora” a cada instante captado por cada um dos intervenientes. Para Journot, “o filme documental remete para o real, reflecte a sua aparência; seja uma reportagem, um filme de arte ou um filme científico, possui geralmente um carácter didáctico e informativo que visa dar a ver as coisas e o mundo tal como são.” (Journot, 2009, p. 47) Foi com o objetivo de mostrar o mundo tal e qual como é, que diariamente o investigador pegava na câmara e filmava, bem como algumas vezes os seus colegas também o fizeram.

#### **3.2.1.3.1 *Handycam* Urbano**

O facto de por vezes sair à rua de câmara na mão, indicava que os intervenientes iam à procura de situações novas, de pessoas novas, de uma cultura urbana que pudesse enriquecer a docuficção. À

semelhança de jovens realizadores dos anos 60, aquando do movimento cineasta francês *Nouvelle Vague*, os intervenientes filmavam o que lhes interessava sem preocupações, por vezes pouco atentos aos planos utilizados. No fundo, pretendiam ser uma “mistura de convenções, desde a escala de planos não seguir “as regras”, ligar pouco à iluminação, aos enquadramentos, ou seja, no fim, tem como objetivo juntar todas estas convenções e fazer com que resultem entre si.” (Viveiros, 2005, p. 119) Esta maneira despreocupada abria espaço à improvisação e à intervenção. Estando numa cidade desconhecida, com pessoas desconhecidas, com uma língua diferente do português, a liberdade que sentiam era totalmente diferente daquela que sentiriam no seu país, sentindo-se muito mais à vontade para filmar o que tinham à sua volta, num ambiente citadino.



Figura 6 – Fotograma de um exemplo com *bandycam* na cidade

A filmagem de rua é um tanto ou quanto um sobressalto. É difícil estar em movimento e manter a câmara fixa no que se está a filmar, uma vez que durante aquele momento podem ser vários os fatores que contribuem para uma filmagem tremida. Muitas das vezes, o investigador ia a andar, a focar manualmente e a ver no *display* (ecrã) da câmara, ou seja, três operações instantâneas que cada uma delas exige a sua devida atenção e concentração. Já *Dziga Vertov* defendia que “o momento das filmagens é o momento de menor controlo. Na sua perspectiva tornar-se-á até necessário que o olho mecânico ocupe o lugar do homem, para poder registar.” (Nazareth, 2010, p. 53) O controlo não muito bem conseguido maioritariamente pelo investigador, muito por causa da inexperiência que tinha a filmar na rua, levou a que algumas partes ficassem muito tremidas, no entanto não deixaram de fazer parte da docuficção porque os próprios intervenientes concordaram em manter uma vez que todos acreditam que faz parte dum processo documental de quem assume este tipo de técnica como principal. Ou seja, as filmagens tremidas, as constantes focagens manuais que por vezes funcionavam e por outras não, os enquadramentos bons e menos bons, o facto de uma vez ou outra não ligar o microfone incorporado, é tudo um conjunto de fatores que fazem parte quando se trabalha com situações em tempo real.



Figura 7 - Fotograma de um exemplo com *handycam* na cidade

Nas filmagens de rua, o investigador recorreu algumas vezes à profundidade de campo. A profundidade de campo é um processo que está relacionado com a focagem. Objetos que estejam perto do foco ficam mais nítidos do que outros que possam estar mais longe, ou vice-versa. Era um processo que *Bazin* utilizava muito porque “trazia mais realismo ao cinema” e “a sua grande virtude consistia em libertar o espectador da ideológica da montagem.” (Viveiros, 2005, pp. 102-104) A profundidade de campo juntamente com o plano-sequência, um plano muito usado durante toda a docuficção pelo investigador, funcionam muito bem porque transmite a realidade, a sensação de que o que estamos a ver é verdadeiro e não existe qualquer montagem entre o plano, é “um instrumento de realismo, que permite evitar a fragmentação do real e respeita, em simultâneo, esse próprio real e a liberdade do espectador.” (Aumont & Marie, 2009, p. 198)

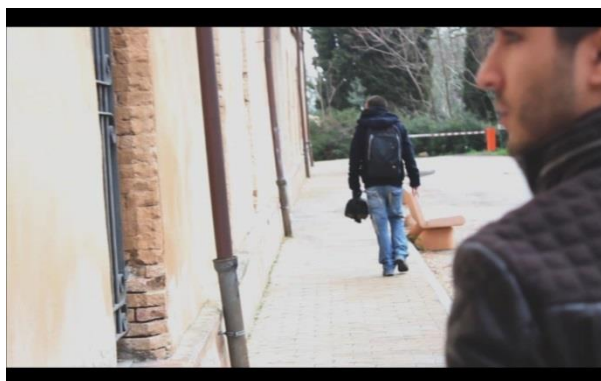


Figura 8 – Fotograma de um exemplo com o foco no “objeto” mais longe

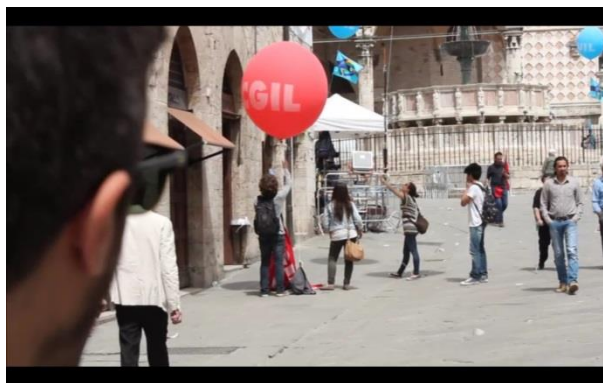


Figura 9 - Fotograma de um exemplo com o foco no “objeto” mais longe



Figura 10 - Fotograma de um exemplo com o foco no “objeto” mais perto

É claro que durante a docuficção existem quebras, existe a fragmentação do plano-sequência por causa da edição utilizada ser bastante ritmada e contínua, a ausência da mesma tornava certas situações muito cansativas e repetitivas, conferindo uma importância fulcral da edição neste item. Sem qualquer tipo de edição quando se utiliza o plano-sequência, a monotonia instaura-se, e aqui o investigador terá que discordar com *Renoir*, que defendia a não utilização da montagem, “os seus planos são blocos fluidos de realidade, uma vez que é importante tanto o que está enquadrado como o que está à volta.” (Viveiros, 2005, pp. 102-104) É importante sim, sem dúvida, mas não é tudo. Ao não haver montagem, dá a entender que aquele plano não tem um seguimento, não tem uma acção sucessiva, e isso, era um aspeto que o investigador e os seus colegas não ambicionavam. A montagem, o ritmo, a continuidade, eram pontos fundamentais aliados a uma fluidez natural da realidade.

A cidade é o fio condutor da história. É graças a ela que puderam filmar tudo o que ela lhes propocionou enquanto experiência e vivência. A preocupação em captar as paisagens mais espetaculares, os monumentos mais brilhantes, as ruas e ruelas tão características da cidade, as praças e os espaços públicos, os trajetos infinitos de casa ao supermercado, à praça, à pastelaria, à faculdade, tudo naquele ambiente citadino era digno de registo, digno de ser contemplado vezes sem conta e ao

mesmo tempo que não se tornasse numa monotonia para o espectador, porque para os intervenientes, nunca o foi.



Figura 11 – Fotograma de um exemplo mostrando a cidade



Figura 12 - Fotograma de um exemplo mostrando a cidade



Figura 13 - Fotograma de um exemplo mostrando a cidade





Figura 14 – Fotograma de um exemplo mostrando a cidade

### 3.2.1.3.2 *Handycam* Noturno

Uma das maiores dificuldades, senão a maior, foi filmar à noite. O investigador sabia de antemão que as filmagens durante a noite não tinham muita qualidade. Não tinha nem conseguiu obter qualquer tipo de material para combater esta desvantagem, mais especificamente, um holofote *LED*, por exemplo, que pudesse incorporar na câmera, sem dúvida que era um tipo de material que ajudaria muito melhorar a qualidade da filmagem noturna. Todavia era o material que tinha disponível e era com esse que contava.

Em termos estéticos, as filmagens iam ficar com uma definição diferente, com uma imagem cheia de “grão” e com pouca qualidade em comparação com a maioria da documentação optando por planos mais gerais, embora uma vez ou outra recorresse a um mais aproximado.



Figura 15 – Fotograma de um exemplo de *handycam* noturno

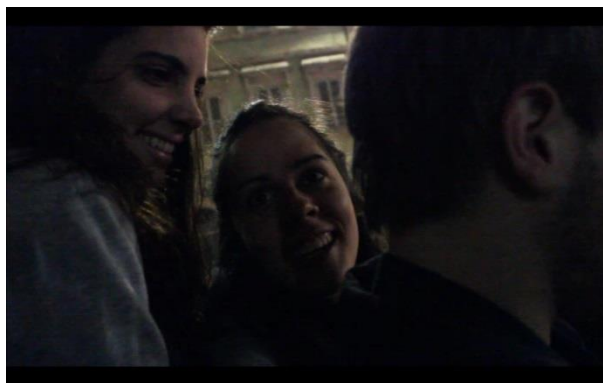


Figura 16 - Fotograma de um exemplo de *bandycam* noturno com um plano mais próximo

Na última festa em casa dos intervenientes, no capítulo XIV, o investigador decidiu experimentar algo novo. Como a grande parte do dia foi passado no terraço, a noite não foi exceção. O terraço não tinha luz exterior o que tornava impossível filmar o convívio dos intervenientes com a maior parte do grupo de amigos que fizeram ao longo dos meses, mas era um momento único em toda a documentação que tinha que ser registado. À medida que ia filmando, o investigador segurava um telemóvel com uma lanterna incorporada, apontando para as pessoas enquanto as filmava e dialogava com elas. Como é possível observar nas figuras 17 e 18, dois fotogramas retirados da Documentação, existe uma luz que incide nas pessoas que estão em primeiro plano, Iratxe e Tomás respetivamente. Os respetivos enquadramentos conseguem também mostrar a ausência de luz em redor dos “protagonistas”. Embora não fosse o tipo de luz necessário e o mais indicado para a situação, auxiliou a melhorar a qualidade da imagem, ficando mais nítida e com menos “grão”.

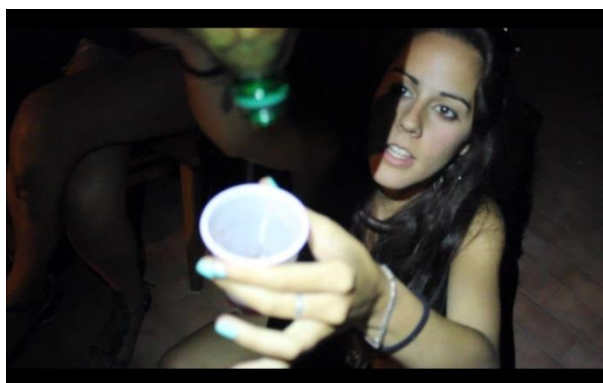


Figura 17 - Fotograma de um exemplo de *bandycam* noturno utilizando uma lanterna



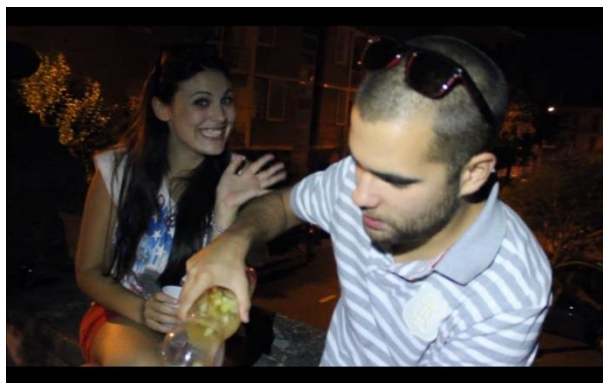


Figura 18 - Fotograma de um exemplo de *bandycam* noturno utilizando uma lanterna

### 3.2.1.3.3 *Handycam*: Plano Pormenor

Durante o desenrolar da história o investigador recorre algumas vezes ao plano de pormenor. É um plano que transmite uma sensação de detalhe e rigor. Normalmente é usado para dar ênfase a uma situação ou principalmente, a algum pormenor interessante que esteja a decorrer na ação. Foi um plano usado muito em casa pelos intervenientes. As figuras são dois fotogramas que exemplificam planos de pormenor, o primeiro no capítulo XII e o segundo no capítulo XIV.



Figura 19 - Fotograma de um exemplo de um plano pormenor



Figura 20 - Fotograma de um exemplo de um plano pormenor

### 3.2.1.3.4 *Handycam*: Grande Plano

Uma história como esta não se podia contar sem uma experiência que é visível à flôr da pele: a experiência emocional. E para tal, o grande plano ou também conhecido por *close-up*, é o mais indicado para o efeito. Este tipo de plano remete para as emoções, e as emoções observam-se no rosto das pessoas. Durante os meses em Perúgia, ainda foram alguns os momentos de emoção vivida pelos intervenientes, tanto entre eles como também entre colegas. Entre esses colegas, que ficaram mais do que isso, o investigador destaca *Stefanie* e *Stella*. *Stefanie* por ter acompanhado de perto esta jornada a partir do momento que começou a namorar com Francisco e *Stella*, porque era a melhor amiga de *Stefanie* e esteve também muito tempo com os intervenientes, dando origem a uma forte ligação entre os cinco. O investigador não teve a oportunidade que registar a maior parte dos momentos chave das despedidas, no geral, muito também por respeito a algumas pessoas de não quererem que isso acontecesse.

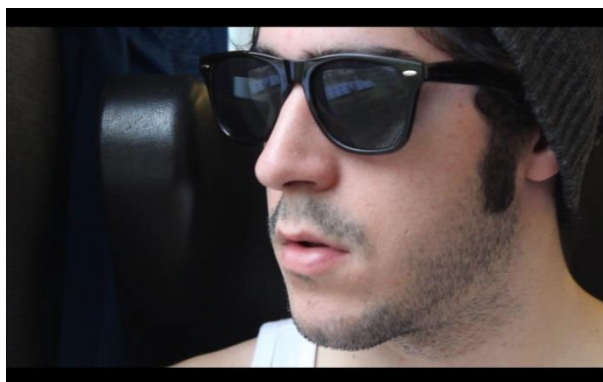


Figura 21 - Fotograma de um exemplo de um grande plano

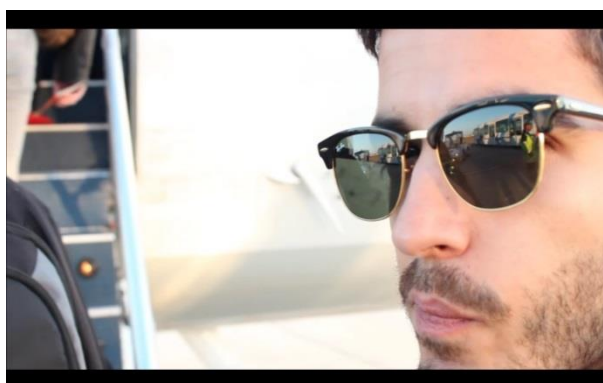


Figura 22 - Fotograma de um exemplo de um grande plano

Ao longo da docuficção estes são alguns exemplos possíveis de observar. As emoções não remetem só para a tristeza das despedidas como o investigador articulou anteriormente. Foram cinco

meses vividos intensamente, com momentos de alegria, de solidão, de saudade, de liberdade, de entusiasmo, de nervosismo, entre tantos outros. Cada um destes sentimentos revela uma emoção em cada pessoa, e cada manifestação dessa emoção é diferente de pessoa para pessoa. O *close-up* tem como objetivo mostrar essa emoção manifestada pela pessoa, conforme a situação em que se encontra.



Figura 23 - Fotograma de um exemplo de um grande plano

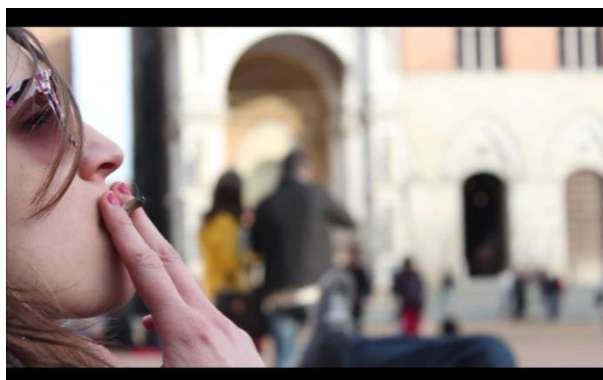


Figura 24 - Fotograma de um exemplo de um grande plano

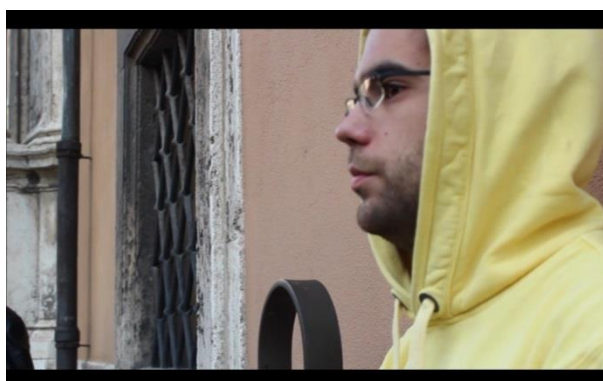


Figura 25 - Fotograma de um exemplo de um grande plano

### 3.3 Pós-Produção

#### 3.3.1 Guião Ficcional – segunda parte

Este tópico é uma continuação do processo de realização do guião ficcional. O investigador referenciou anteriormente na dissertação, na parte da Pré-Produção, todo o processo de idealização do guião. Para dar continuidade ao processo, será analisada a maior parte da estrutura deste guião, depois das filmagens estarem praticamente finalizadas.

### 3.3.1.1 Guião: Concretização do método – continuação

Com a experiência *Erasmus* perto do fim, era tempo de voltar a reunir e analisar o material já disponível para passar à criação da parte ficcional. O conteúdo filmado já era mais que suficiente para pôr as primeiras ideias do guião em prática.

O improviso e a criatividade foram as palavras de ordem, mas sem um guião prévio para estruturar os espaço onde se daria liberdade às duas qualidades, nada seria possível. O investigador fez uma análise dos conteúdos filmados disponíveis e começou a reparar em algumas falhas. Percebeu então que o erro podia ser um elemento importante para o desenvolvimento de alguns episódios ficcionais, uma ideia partilhada com Francisco e Tomás que os mesmo concordaram. Para além dos erros, situações de pouco interesse ou até mesmo caricatas, podiam também elas servir como um elemento ficcional, em jeito de gozo com o protagonista da situação. Isto coligado a um conjunto de ideias para discussão sobre o desenrolar da história e interlúdios entre episódios da própria história.

No que diz respeito ao erro, o investigador aproveitou um episódio no capítulo I (00h15m32s), quando os intervenientes vão num autocarro e Francisco está a ser filmado, mas sem som. Com base nisto foi criado pelo investigador um esboço do diálogo entre os três com o intuito de decidir se continuavam com aquelas filmagens ou não. O esboço foi apresentado a Francisco e Tomás para estarem a par do que iria ser discutido e filmado, mas o improviso tomou conta da situação, muito porque o investigador também assim o permitiu (figura 26). Neste e na maioria das filmagens ficcionais.



Figura 26 – Fotograma de um exemplo ficcional

Em relação a situações caricatas, existem vários exemplos que o investigador “levou” para a ficção. Uma delas, no capítulo II (00h21m45s), quando os intervenientes e mais colegas de Erasmus

foram até Siena, e no regresso, numas escadas rolantes, um deles colegas começa a cantar, ninguém sabe muito bem o quê e porquê, e acaba por ser uma situação que na parte ficcional leva os intervenientes a nem fazer nenhum comentário, estando estupefactos com aquele momento sem palavras. No capítulo I (00h09m51s), quando se dirigem até a faculdade para falarem com o seu tutor, Marco *Moschini*, acabam por não filmar nada com o mesmo e era suposto. O investigador apresentou um guião a Francisco e Tomás em relação ao episódio, em que basicamente seria discutido se aquela parte da ida a faculdade e da espera se mantinha na docuficção ou não. Mais uma vez, o guião tinha falas gerais que deviam ser ditas e os próprios intervenientes só tinham que as referenciar juntando a sua repetitiva capacidade de improviso. Outro exemplo, no capítulo XI (00h57m52s), *Stefanie* está a filmar e carrega no botão para tirar uma fotografia, ouvindo-se claramente, e depois pergunta a Francisco o que tinha acontecido. Um momento hilariante que o investigador não podia deixar “escapar”, ridicularizando *Stefanie* por aquela pergunta tão óbvia (figura 27).



Figura 27 - Fotograma de um exemplo ficcional

Como os anteriores, existem mais exemplos ao longo da docuficção. Mas a grande base das partes ficcionais diz respeito ao debate sobre o capítulo seguinte, ou seja, os intervenientes discutem, improvisando e seguindo as principais linhas do guião, sobre a ação que sucede a que acabou de ocorrer. Capítulo a capítulo, surgem situações imprevistas utilizadas ficcionalmente por parte do investigador.



Figura 28 - Fotograma de um exemplo ficcional



Figura 29 - Fotograma de um exemplo ficcional



Figura 30 - Fotograma de um exemplo ficcional

O investigador salienta um episódio muito particular. Sensivelmente a meio da jornada quando os intervenientes vieram a Portugal, capítulo VI (00h36min50s), o plano fixo usado para a ficção está vazio, sem qualquer um dos intervenientes e sem qualquer objeto. O investigador decidiu filmar um plano dessa maneira assumindo que durante aqueles dias não foi acrescentado nada no projeto, logo, acreditou que era a melhor maneira para representar essa situação (figura 31).



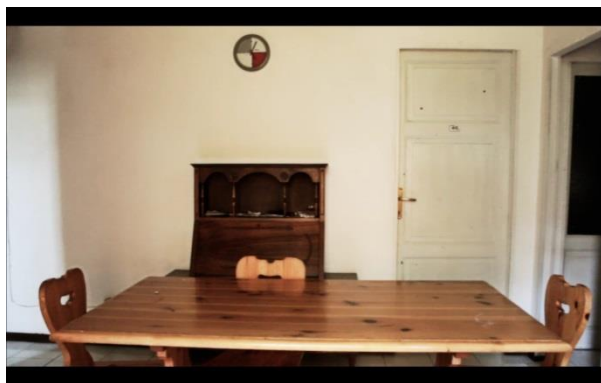


Figura 31 - Fotograma de um exemplo ficcional

### **3.3.2 Capítulos**

#### **3.3.2.1 A Divisão em capítulos**

À medida que o tempo ia passando e a quantidade de material ia aumentando, o investigador percebeu que faltava alguma organização no que diz respeito ao conteúdo e à quantidade já disponível de filmagens. Depois de algumas discussões com os colegas para tentar combater esta desorganização, tornou-se difícil chegar a uma conclusão unânime. A principal dificuldade era como contar a história perante o material já disponível e com o material que a cada dia se ia adicionando ao anterior, tornando a tarefa mais difícil.

A decisão de dividir a história por capítulos só aconteceu na edição da docuficção. Já em Portugal, os intervenientes foram-se reunindo para dar início à estruturação do projeto, ou seja, à sua edição. Foi um processo que demorou cerca de quatro meses, entre Outubro e Janeiro. Ao mesmo tempo em que iam fazendo a montagem dos conteúdos, orientados pelo guião que o investigador fizera em Itália, as ideias começaram a surgir e rapidamente decidiram o que fazer para organizar a história: capítulos. A utilização de capítulos permitia que estruturassem a história de uma maneira mais organizada, sequencial e menos monótona. Permitia que dentro de tantos episódios diferentes que aconteceram, conseguissem selecionar alguns relativamente semelhantes e organizá-los em conjunto, como só de uma se tratasse.

Esta divisão oferecia um visionamento mais fluente e mais atrativo à docuficção. Alguns nomes dos capítulos acabam por serem um tanto misteriosos, mantendo assim a atenção desejada pelo investigador. Outra vantagem é o facto de os próprios capítulos contarem uma história entre si, com nomes sugestivos e que convencionam muito bem em conjunto.

#### **3.3.2.2 Descrição dos capítulos**

Como o investigador referenciou anteriormente, os nomes sugestivos dos capítulos promovem entre eles uma história também. Neste tópico, o investigador vai analisar cada um dos capítulos ao

pormenor. Esta análise vai ser dividida em duas alíneas: a descrição do capítulo e o esclarecimento do nome do capítulo. A primeira tem como objetivo fazer uma descrição o mais pormenorizada possível do capítulo com tudo o que acontece, a segunda, uma explicação detalhada do “porquê” do nome escolhido para denominar cada capítulo.

#### Capítulo Zero - "Buona giornata!" (00:01:41)



Figura 32 - Fotograma do capítulo Zero

a) A viagem de Portugal para Itália. Começa aqui a aventura inédita dos três colegas e amigos Eduardo Morato (Dede), Francisco Marta (Xico) e Tomás Araújo. Pela frente vão estar cinco longos meses num país desconhecido, com um idioma diferente do nativo, e principalemnte, uma vida nunca antes vivida por qualquer um dos três: *Erasmus*.



Figura 33 - Fotograma do nome do capítulo Zero

b) O capítulo mostra imagens da viagem, onde a mesma está “divida” em 3 partes: avião, autocarro, comboio, respetivamente. “*Buona Giornata!*”, é uma expressão muito usada pelos italianos para que o dia corra bem, não tanto em jeito de cumprimento, como um "Bom dia!", mas é mais do



que isso, mostra a simpatia e excelência italiana no que toca à sociedade. Sendo o princípio de uma história, o início de uma viagem, nada como um "que corra tudo bem" para começar...

Capítulo I - "Ciclo com fim." (00:04:24)

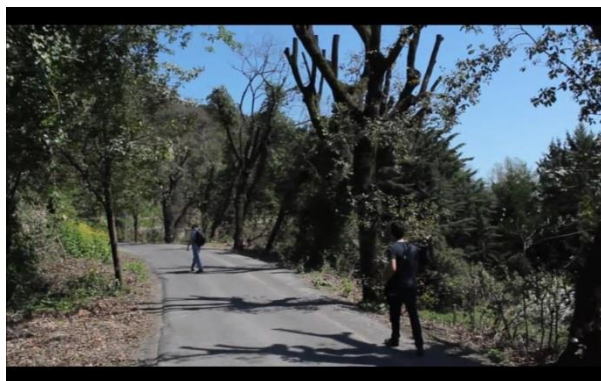


Figura 34 - Fotograma do capítulo I

a) O capítulo mostra algumas partes do dia-a-dia de Eduardo, Francisco e Tomás em Perúgia. Coisas como o acordar, refeições, passeios, tarefas domésticas, etc. Há um dia em que os três dirigem-se a uma reunião, previamente marcada, com o seu tutor, Marco *Moschini*, à faculdade das Ciências da Formação da *Università Degli Studi di Perugia*, e ele não aparece. O professor recebeu-os em cinco minutos porque estava ocupado com reuniões, não havendo tempo de filmar nada do momento de tão rápida a situação. É um episódio caricato e que serve de pretexto para ser retratado na parte ficcional, onde os intervenientes assumem o erro em não filmarem nada com o professor, brincando com a situação. Todavia foi um acontecimento que não deixaram de mostrar, fazendo com que a parte ficcional quebre a situação em tempo real. Tal como noutra situação, em dias diferentes, os intervenientes usam a *ficção* para desvalorizar o facto de não terem ligado o microfone numa filmagem de autocarro, contudo a situação depois continua com uma música, depois de discutido que seria o mais indicado.

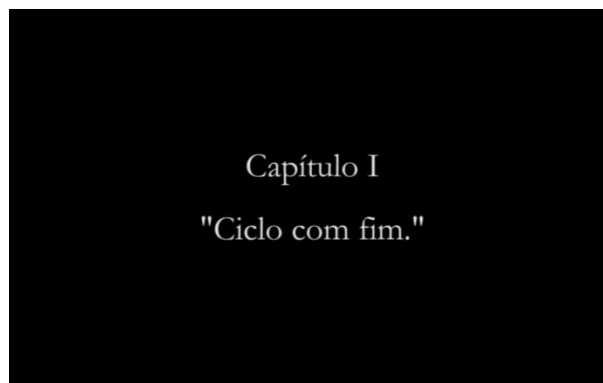


Figura 35 - Fotograma do nome capítulo I

b) O nome para este capítulo tem a ver com uma parte da música "*Circle of Life*", de *Roy Dotrice*, que tem em português uma possível tradução como "Ciclo sem fim", usada no capítulo quando os três se dirigem para a faculdade. O facto de ser "com fim" e não "sem fim" remete para a estadia temporária dos intervenientes em Perúgia, sendo um ciclo de cinco meses que eles vão completar, com um fim previamente anunciado. Por essa razão ser o nome do primeiro capítulo, é por ser o início do ciclo, o início do fim, uma vez que toda a rotina, todo o quotidiano, um dia vai acabar.

## Capítulo II - "Road to Siena" (00:18:27)



Figura 36 - Fotograma do capítulo II

a) Retrata a primeira viagem: Siena. Eduardo, Francisco e Tomás juntamente com alguns colegas, viajam em grupo até Siena, de autocarro. É possível ver várias imagens de Siena intercaladas com a boa disposição do grupo. Os intervenientes aproveitam uma situação engraçada por parte dum colega no regresso a Perúgia, usando a ficção em jeito de gozo pelo facto de ele estar a cantar, desta vez, faz-se silêncio, não havendo mesmo comentários a fazer referentes à situação. O capítulo continua com o regresso do grupo a casa. É notório o recurso ao pormenor por parte do investigador, uma vez

que em todo o capítulo é ele que está de camera na mão a captar cada momento em seu redor, não deixando escapar algumas situações dignas de ser registada.

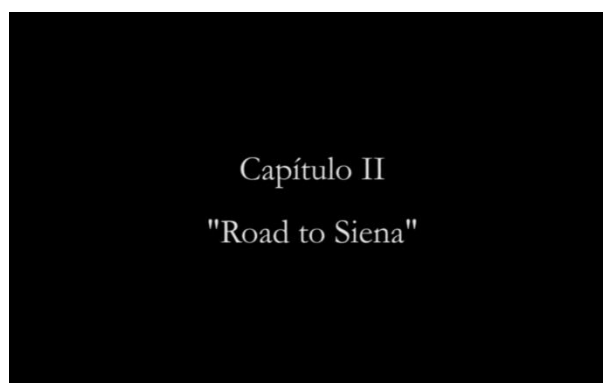


Figura 37 - Fotograma do nome do capítulo II

b) Os intervenientes decidiram que a música usada para este capítulo tinha de ser relacionada com viagem e estrada. "*Roads*" dos britânicos *Portishead* foi a música escolhida para embelezar o capítulo. Pegando no título da música e na viagem em si, o nome ficou "*Road to Siena*", em português "Estrada para Siena", mas não tem que ser traduzida à letra, uma vez que pode ter mais do que uma interpretação. A escolha da camera lenta com a música é feita de maneira a que seja transmitida uma ideia de calma, de tranquilidade, duma viagem sem precalços nem situações desagradáveis. Remete também para tranquilidade que o grupo teve em apreciar cada momento naquela cidade desconhecida, desde a sua história à sua arquitetura muito característica e espetacular.

### Capítulo III - "I'm gonna love that woman..." (00:23:15)

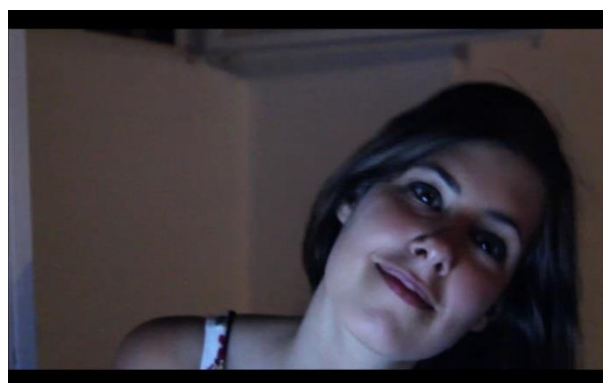


Figura 38 - Fotograma do capítulo III

a) O capítulo é única e exclusivamente relacionado com uma das primeiras festas que Dede, Xico e Tomás frequentaram. Festa essa em casa de Mariana, uma colega portuguesa que haviam conhecido ainda antes de partirem para Itália, através da rede social *Facebook*, num grupo de estudantes

portugueses em Perúgia, no ano de 2013 respetivamente. Embora seja o capítulo mais curto de toda a Docuficção, faz juz a um marco muito importante e até fulcral para o resto da história, principalmente para Xico. É a partir daqui que conhece *Stefanie* (uma portuguesa atualmente a viver na Bélgica), a rapariga que mudou a rumo da sua história. Stefanie é a rapariga que aparece em planos repetidos em sincronização com o verso “*I’m gonna love that woman*” da música “*All Night Long*”. A verdade é que depois, Francisco e *Stefanie* tornaram-se inseparáveis e o seu amor foi crescendo ao longo dos dias. Em relação a Dede e Tomás, *Stefanie* passou rapidamente a ser uma amiga a tempo inteiro. Este é o principal acontecimento do capítulo, mas também é possível observar outras pessoas, outros colegas, nos planos intercalados com a “presonagem principal”, *Stefanie*.



Figura 39 - Fotograma do nome do capítulo III

b) o nome deste capítulo é fácil de explicar até porque é uma frase repetida na música que acompanha as imagens de *Stefanie*. “*I’m gonna love that woman*”, em português “eu vou amar aquela mulher” diz muito do destino que aquela relação vinha a ter, ou pelo menos, o destino que Xico queria que tivesse. A música é bastante ritmada e alegre, indicada para uma festa. É da autoria dos portugueses *Wraygunn*, gravada em 2003.

#### Capítulo IV - "Souvenir" (00:24:41)



Figura 40 - Fotograma do capítulo IV

a) Neste capítulo podemos ver Dede, Xico e Tomás a passear pela zona mais emblemática de Perúgia, a *Piazza IV di Novembre*. Naquela praça é costume haver várias barraquinhas com artesanato, cheias de cor e de arte. Tomás aproveita para comprar uma lembrança para um familiar numa dessas barraquinhas, já Xico compra um postal de Perúgia para posteriormente enviar aos seus pais. No intervalo da compra dos *souvenirs*, passam por uma geladaria a comprar um gelado e vão saboreá-lo para um jardim junto à praça.



Figura 41 - Fotograma do nome do capítulo IV

b) O nome "*Souvenir*" simboliza lembrança. Diz respeito ao que as pessoas fazem questão de trazer do local onde se encontram, para os seus familiares ou amigos. Lembranças de cidades, de países, tudo o que seja um marco ou um artefacto típico daquela região, daquela cidade. Este capítulo faz então juz ao nome "*Souvenir*" uma vez que Tomás e Xico compram uma lembrança para posteriormente ser enviada ou entregue pessoalmente, aos seus respetivos familiares.

Capítulo V - "Em alemão é que nos entendemos!" (00:29:25)

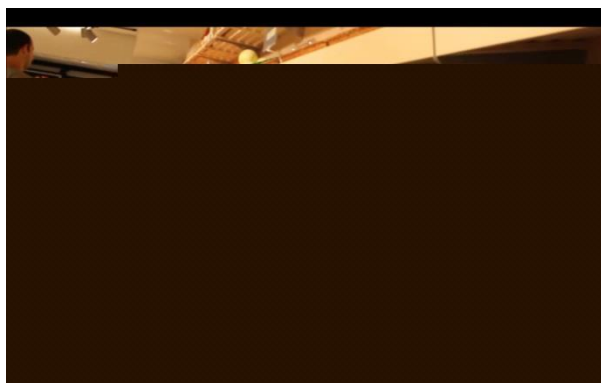


Figura 42 - Fotograma do capítulo V

a) Este capítulo resume uma das inderterminadas idas às compras. Era algo que faziam praticamente todos os dias. Dede e Tomás estão por casa à espera de Xico, que vem de casa de *Stefanie*. No caminho como também é habitual, param sempre numa caixa multibanco onde levantam dinheiro para a despesa conjunta da casa, despesa essa intitulada “caixinha”. No supermercado, Dede leva a camera pendurada ao pescoço para filmar da maneira mais discreta e possível. Já mais à noite, Dede e Xico vão à *Dolce Notte*, uma pastelaria perto de casa para se deliciarem com famosos croissants ou bolos. Nini (*Stefanie*) está em casa deles à espera do bolo que lhes pediu para trazer.

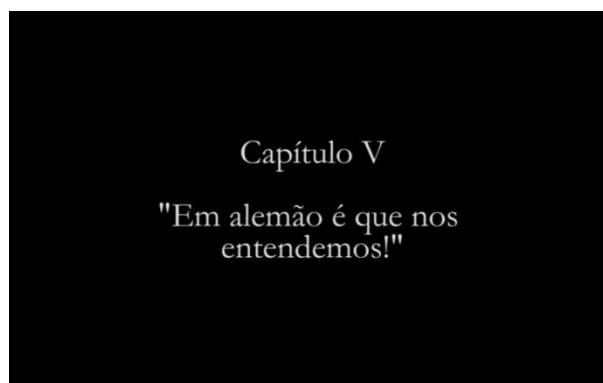


Figura 43 - Fotograma do nome do capítulo V

b) O nome do capítulo tem tudo a ver com o episódio na caixa de multibanco. Como é normal a máquina apresenta um menú com quatro tipos de linguagem à escolha: Italiano, Inglês, Francês e Alemão (obviamente não existe a opção em Português). Desta vez, Xico decidiu-se pelo alemão, só que como já era uma operação feita vezes sem conta por todos a linguagem pouco importava, daí a brincadeira por vezes, escolherem uma língua diferente cada dia. Como nenhum dos três entende ou fala alemão, “em alemão é que nos entendemos” acaba por ser uma contradição da realidade verificada.

## Capítulo VI - "Muda de Roupa" (00:35:44)



Figura 44 - Fotograma do capítulo VI

a) O capítulo começa com Xico a sair do avião já em Portugal. Pode dizer-se que o capítulo acaba por ter duas partes distintas: o regresso a Portugal e o regresso a Itália. No que diz respeito ao primeiro, apenas são mostradas imagens dentro do aeroporto Fransico Sá Carneiro, no Porto. Em relação ao segundo, a música acentua o regresso a Itália, com a espera na zona de embarque do aeroporto, o autocarro que seguidamente transporta os passageiros até ao avião e finalmente, o próprio avião bem como paisagens aéreas sempre presentes na Docuficção.

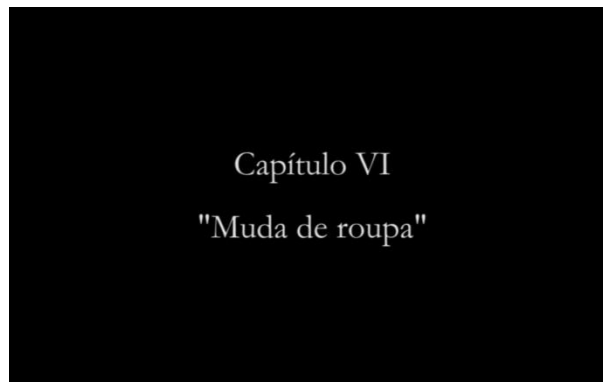


Figura 45 Fotograma do nome do capítulo VI

b) O capítulo faz referência ao intervalo em que Dede, Tomás e Xico fizeram na sua aventura em Itália. Decidiram vir a Portugal, matar saudades da família e aproveitar para trazer roupa que já não voltariam a usar, uma vez que foram no inverno, e em perúgia já se sentia o calor a chegar. "Muda de roupa" por ser um ponto de registo nesta aventura, um ponto de mudança, um momento relevante para os três intervenientes. "Roupa" por na bagagem terem trazido algumas roupas que já não justificavam continuar a usar, precisando com alguma urgência então de "mudar" os respetivos guarda roupas.

Capítulo VII - "O fabuloso destino do balão azul." (00:40:18)



Figura 46 - Fotograma do capítulo VII

a) Um dia saem de casa, em direção à *Piazza IV di Novembre*, e encontram uma manifestação de sindicatos dos cidadãos italianos. A moldura humana observada na praça era bastante colorida, com cada sindicato a fazer-se sentir perante cores vivas como o vermelho, verde e azul. No final da manifestação, foram várias as pessoas que deixaram balões espalhados por toda a parte, presos a qualquer sítio ou simplesmente, largados no ar. Xico e Tomás aproveitaram dois balões e cada um trouxe o seu respetivo balão para casa, enquanto Dede ia captando o momento da viagem dos dois com os balões. No entanto só o balão de Tomás é que teve um final feliz, uma vez que o de Xico acabou por rebentar durante o caminho e infelizmente foi um momento que não ficou registado.

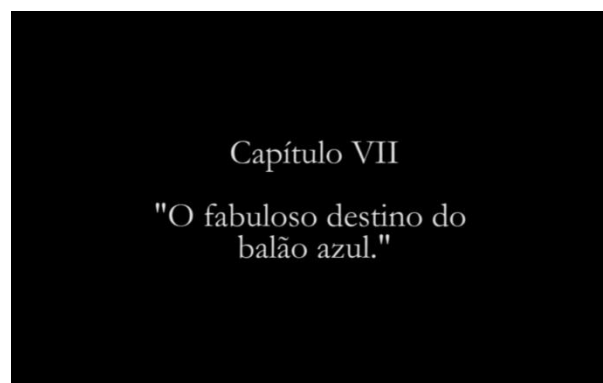


Figura 47 - Fotograma do nome do capítulo VII

b) Durante aquela tarde, um jovem tocava acordeão na praça como tantas outras vezes. Embora não apareça fisicamente, pode ouvir-se (00:40:41) a música que ele tocava, música essa chamada "*La Noyée*", do músico francês *Yann Tiersen*. A música faz parte da banda sonora original do filme "*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*", em português, "O Fabuloso destino de *Amélie Poulain*".



Rapidamente se chegou ao nome do capítulo, fazendo referência à música, ao filme e por fim, ao destino que o balão de Tomás levou para casa, daí o nome ser “O Fabuloso destino do Balão Azul”.

CapítuloVIII - “Che bella Città...!” (00:41:53)



Figura 48 - Fotograma do capítulo VIII

a) Este capítulo é exclusivamente dedicado à cidade de Perúgia. Retrata uma grande maioria dos dias de Dede, Xico e Tomás, a maior parte das vezes à procura do desconhecido. É um capítulo importante porque conta uma história, mas esta é diferente das outras. A cidade é o fio condutor de toda a Dofuficção, de todo o projeto. É ela a responsável pelos acontecimentos, pelos momentos, pela vivência dos três intervenientes. Existe uma divisão notória no capítulo. Uma primeira parte que mostra os três a conhecer a cidade para onde foram viver, parte essa retratada em câmara lenta, com planos a acompanhar Xico e Tomás neste caso já que Dede mal aparece. A outra (a partir dos 00:44:28), ao natural, sem efeitos, como se a cidade nunca tivesse parado enquanto lá habitaram, evidenciando apenas espaços fulcrais e dos mais emblemáticos da cidade, bem como dos mais bonitos também. Espaços que os intervenientes frequentaram bastantes vezes, partilhando histórias e momentos juntamente com o resto das pessoas que conheceram em *Erasmus*.



Figura 49 - Fotograma do nome do capítulo VIII

b) O nome do capítulo acaba por dizer tudo sobre a cidade. A sua beleza é notória praticamente em qualquer zona. Como “*bella*” é um adjetivo muito usado pelos italianos no seu quotidiano, este capítulo é uma expressão conjunta dos três intervenientes perante a cidade que os recebeu, uma expressão de admiração, em jeito de tributo, para com quem os acarinhou e deu memórias únicas, impossíveis de voltar a repetir. “Que bela cidade...!”, traduzido à letra.

#### Capítulo IX - “Um postalzinho para os Papás!” (00:45:39)



Figura 50 - Fotograma do capítulo IX

a) Xico escreve o postal que tinha comprado para enviar aos seus pais, em Portugal. Passam pela papelaria e Xico compra o selo necessário para que possa enviar o postal. De seguida, já na praça, Dede vai a uma loja de relógios à procura dum para poder oferecer. Depois de comprar o relógio, os intervenientes vão até às escadas da igreja, escadas essas, que são ponto de encontro habitual dos estudantes em Perúgia, principalmente para saídas à noite. Nas escadas juntam-se a *Stefanie* que por sua vez, já lá estava com colegas de faculdade. Dede e Nini falam do exame que ela teve de manhã, para o qual tinha estudado muito pouco e estava um pouco preocupada. Mais tarde desfrutam de um jantar no terraço de casa, os quatro.

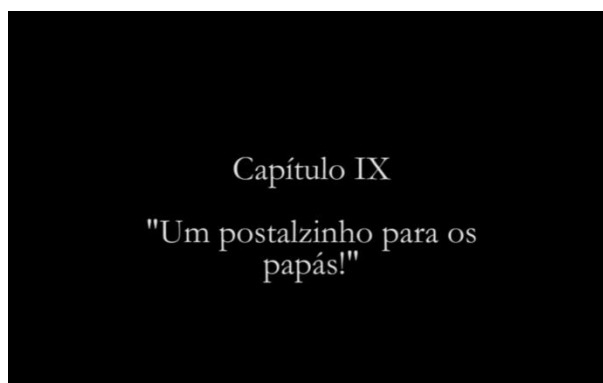


Figura 51 - Fotograma do nome do capítulo IX

b) O nome deste capítulo é bastante simples de explicar, uma vez que é uma frase dita por Xico antes de colocar o postal dentro do respetivo compartimento para envios internacionais, para que este chegue a Portugal. É talvez o momento que marca este capítulo, uma vez que simboliza também a saudade e lembrança pelos familiares, demonstrado por Xico, mas sendo um sentimento comum entre todos.

#### Capítulo X - “Firenze: Too Much for a Men to take!” (00:50:32)



Figura 52 - Fotograma do capítulo X

a) Trata-se de mais um capítulo destinado a uma viagem, desta vez a Florença, que em italiano se diz *Firenze*. Esta viagem foi feita de comboio, apenas pelos três intervenientes. Voltaram ainda no mesmo dia para Perúgia. *Firenze* é das cidades mais procuradas por turistas sempre que visitam Itália e como tal, era uma oportunidade que não queriam perder. Tanto a nível pessoal como, digamos, profissional, uma vez que é uma cidade lindíssima com muito para oferecer a nível estético e artístico. Com monumentos históricos que falam por si, praças enormes com comércio urbano, paisagens deslumbrantes sobre a própria cidade, enfim, toda uma panóplia de beleza disponível à frente de cada um. É todo este conjunto de momentos que o capítulo procura mostrar, através do olho da camera. Com planos aproximados, planos de conjunto, planos gerais, de maneira a que quem veja consiga sentir por momentos que está naquele espaço, consiga sentir-se um interveniente tal como Dede, Xico e Tomás. O capítulo talvez seja curto para mostrar a grandeza de *Firenze* e tudo o que tem para oferecer, todavia, as principais atrações turísticas estão presentes.

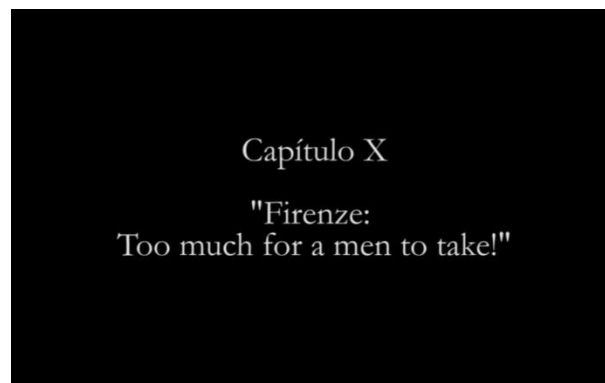


Figura 53 - Fotograma do nome do capítulo X

b) Foi um dos capítulos mais difíceis de editar. A quantidade de filmagens que o investigador e os seus colegas tinham era enorme, pois tinha sido um dia inteiro de camera na mão a registar praticamente tudo à volta. Ficou decidido usar uma música que tivesse bastante ritmo e que ao mesmo tempo, não se dava conta do tempo passar, ou seja, uma música agradável e que conseguisse suportar a maior informação possível acerca de *Firenze*. A música é do português *The Legendary Tigerman*, intitulada “& Then Came the Pain” e data de 2009. A expressão “*Too Much for a Men to take*”, que dá nome ao capítulo, é a última frase da música, encerrando também o próprio capítulo. Uma tradução possível é “demasiado para o Homem ter”, juntado a palavra “*Firenze*” antes da expressão, fica uma coisa do género “Florença: é demasiado para o Homem ter!”. Remete então para o valor da cidade, não só a nível sentimental, mas principalmente económico, uma vez que é uma cidade cara, com preços elevados, o que é compreensível porque é uma atração turística em qualquer altura do ano, e considerada uma das cidades mais bonitas do mundo.

#### Capítulo XI - “Pencil Moustache” (00:54:19)



Figura 54 - Fotograma do capítulo XI

a) Este capítulo é composto essencialmente por dois momentos. Dede filma Xico a aparar a barba, enquanto este decide o que fazer, querendo optar por um corte diferente. É então que decide fazer um “*Pencil Moustache*”. O outro momento é o jantar em casa de *Stella*, uma amiga de Dede, Xico, Tomás e *Stefanie*. *Stella* é de origem grega e conheceram-na através do curso de italiano que frequentaram. Dede prepara o jantar. Durante a preparação *Stefanie* enquanto filma, pressiona o botão da camera para tirar fotografia, ouvindo-se o barulho do disparo e o “*freeze frame*” da imagem parada, ou seja, a fotografia. O momento que se segue é caricato uma vez que *Stefanie* pergunta Xico o que acontece quando se carrega no botão, e Xico responde prontamente. É um momento hilariante que o investigador aproveitar para a parte ficcional (00:57:52), gozando literalmente com *Stefanie* por ter colocado uma questão a partida tão óbvia e por a resposta ser ainda mais óbvia. Dede sem comentários, apenas com um aplauso irónico e sarcástico, “humilha” *Stefanie*. A ação volta novamente ao jantar.

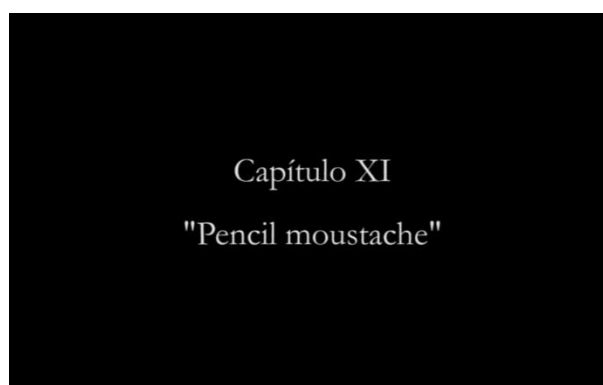


Figura 55 - Fotograma do nome do capítulo XI

b) “*Pencil Moustache*” é um género de bigode curto e clássico. Normalmente usado por atores de cinema em cerimónias e eventos de excelência, como os Óscares, por exemplo. É um corte que mostra elegância e classe. Por tudo isto, Xico tentou à sua maneira fazer a sua versão do *Pencil Moustache*, dando assim uma certa elegância e *glamour* à Docuficção.

## Capítulo XII - “Marketing vs Tarefas Domésticas” (00:58:57)

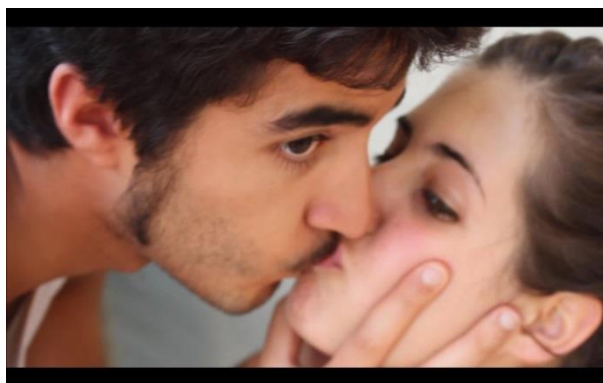


Figura 56 - Fotograma do capítulo XII

a) É um capítulo passado num único espaço, em casa. Dede está no seu quarto e começa a filmar *Stefanie* que por sua vez está na sala a ouvir uma música que Dede não conhece. Xico aparece no quarto a fumar. Servindo então de mais um momento para o investigador usar a parte ficcional. Neste caso (00:59:20), as *layers* da ficção e da realidade encontram-se, uma vez que a partir do momento que Xico aparece a fumar, existe imediatamente um “corte” para a discussão entre os intervenientes, se se continua a mostrar Xico a fumar ou, se o próprio se sente incomodado e pretende retirar aquela parte de filmagem, acabando por não se aproveitar. Quando Dede coloca a questão a Xico, este aparece na sala a fumar um cigarro, dizendo que o que já estava feito não podia ser mudado logo, podia avançar com a história. É mais uma intervenção ao mesmo tempo cómica. A ação prossegue. São várias as situações captadas por *Stefanie*, Tomás e Dede. Sendo que a principal é a de Xico a estender roupa enquanto tenta imitar Cristiano Ronaldo, adaptando o seu discurso aquilo que está a fazer: estender roupa.



Figura 57 - Fotograma do nome do capítulo XII

b) O nome deste capítulo diz respeito ao momento em que Xico está a estender roupa e *Stefanie* está a estudar. Enquanto Dede está a filmar, pergunta a *Stefanie* o que ela está a estudar, respondendo ela “*Marketing*”. Tendo *Stefanie* um sotaque acentuado, a maneira como ela pronuncia a palavra é engraçada. A seguir é a vez de Dede perguntar a Xico o que ele está “a estudar”, e Xico responde “Tarefas domésticas”. É aqui que estas duas situações se cruzam e chocam uma contra a outra, porque na verdade Xico não está nem nunca precisou de estudar durante a sua estadia em Perúgia, já *Stefanie* não pode dizer o mesmo, tendo efetivamente disciplinas para completar e precisava mesmo de estudar. Acaba por ser um episódio com alguma ironia e humor à mistura, brincando com *Stefanie* e ao mesmo tempo com pena dela, por ter que estudar, enquanto que o “estudo” dos intervenientes são as “tarefas domésticas”.

### Capítulo XIII - “The Champions!” (01:03:14)



Figura 58 - Fotograma do capítulo XIII

a) Este capítulo resume-se ao jantar de despedida de colegas turcas dos intervenientes. Começa com Dede e Tomás a acordar Xico, a alertar-lhe que tem que lavar a loiça que deixou do dia anterior. Já no restaurante, ao ar livre em plena *Piazza IV di Novembre*, começam por chegar as bebidas que pediram. A cerveja era *Heineken*, uma marca holandesa responsável por patrocinar a *UEFA Champions League*. Quando o empregado começa a servir as cervejas, já se pode ouvir o tema oficial da competição e aqui, mais uma vez, a realidade mistura-se com a ficção. Os intervenientes aparecem equipados a rigor no ambiente onde normalmente é de discussão da história (01:04:47), na tentativa de imitar o início dos jogos da *Champions League*, quando as três equipas de um jogo de futebol entram em campo, e prefilam-se numa linha horizontal voltados para o público de uma bancada central do estádio. A música acompanha a entrada das equipas em campo e quando acaba os jogadores agradecem com um aplauso a todo o estádio. A ação continua no jantar e depois numa festa para onde os intervenientes e restantes colegas foram à noite.



Figura 59 - Fotograma do nome do capítulo XIII

b) O nome do capítulo faz juz ao momento da imitação por parte dos intervenientes, ou seja, aos “Campeões”. A música é o hino oficial da *UEFA Champions League*, chama-se “*The Final*” e é da autoria de *Gianni Roma*. “*The Champions*” são as duas últimas palavras do hino, numa apoteose final deslumbrante, arrepiando qualquer um que esteja a assistir ao jogo quer no estádio quer na televisão. É também o momento da saudação dos jogadores para com o público, finalizando assim o momento de apresentação bem como o final da música.

#### Capítulo XIV - “Ballons, balones, palloncini?” (01:08:46)



Figura 60 - Fotograma do capítulo XIV

a) Este um dos capítulos mais extenso da Docufição. Retrata a festa de despedida que os intervenientes deram em sua casa para os amigos. Desde a sua preparação à festa em si, com momentos caricatos pelo meio. Um deles é proporcionado numa loja de chineses. Dede, Xico e Tomás estão à procura de balões para a festa e não sabem como se diz balões em italiano, então a senhora da loja anda também atrás deles a tentar perceber o que querem dizer. Tentam em inglês, em espanhol, por gestos e nada. Até que encontram os balões à entrada da loja. Depois de finalmente encontrar os



balões, estão no supermercado a comprar o que precisam para a festa. Discutem a quantidade de fruta necessária para a preparação da sangria bem como outros ingredientes para os *snacks* que vão fazer. Já em casa, dão início à preparação da sangria, com um dia de antecedência para que na festa esteja mesmo no ponto. Cortam a fruta aos pedaços, põe-na nas garrafas de plástico e por fim juntam o vinho, tinto e branco, e colocam as garrafas no frigorífico. O investigador volta a recorrer à parte ficcional para salientar um aspeto curioso durante a Docuficção, talvez só para os mais atentos. A ação é interrompida (01:12:57) e enquanto estão os três na mesa, Xico repara num pormenor. Pormenor esse, em que Dede está constantemente a puxar os seus óculos para cima, quase sem dar conta. Dede não acredita até Xico lhe mostrar uma compilação das vezes que Dede já fez aquele gesto. A ação continua com a preparação da sangria e depois, já no dia da festa, Dede com a ajuda de *Stella* vão ultimando os *snacks* para os convidados. Já com tudo preparado, os intervenientes juntamente com *Stefanie* e *Stella* fazem um brinde. Um aspeto curioso, este brinde é dos únicos planos fixos de toda a Docuficção, o primeiro é no capítulo I, enquanto esperam pelo seu coordenador na biblioteca. A ação continua e rapidamente volta a ser interrompida (01:16:05) por mais um momento onde as *layers* da ficção e realidade se misturam. Desta vez, os intervenientes põem em questão ter feito a festa tão cedo porque quase ninguém apareceu na hora combinada, tendo os deixado um pouco chateados com a situação. O capítulo encerra com imagens sequenciadas da festa, já com as pessoas todas que foram convidadas, acompanhadas com uma música do estilo de discoteca.

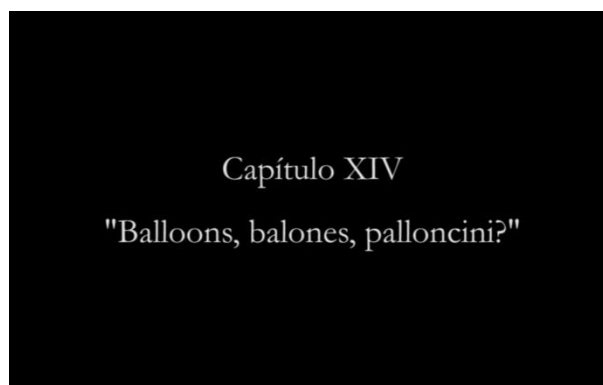


Figura 61 - Fotograma do nome do capítulo XIV

b) O nome do capítulo está relacionado com o episódio carita na loja dos chineses. Depois de várias tentativas para dizer balões em italiano, eis que só quando estão para ir embora e descobrem os balões, é que a senhora lhes diz “*palloncini*”. Ou seja, desde *ballons*, *balones* (que nem sabiam ao certo se é assim que se diz em espanhol), a *palloncini*. Como é um capítulo de festa, ficou decidido dar então o nome de “Balloons, balone, palloncini?” ao capítulo, mostrando também a diversidade de idiomas tanto na palavra como nas pessoas convidadas para a festa.

## Capítulo XV - “É p’rá Stella!” (01:20:27)



Figura 62 - Fotograma do capítulo XV

a) Este capítulo é dedicado a *Stella*. A seguir a *Stefanie*, foi sem dúvida a pessoa com que os três intervenientes mais conviveram em Perúgia, apesar de não aparecer muitas vezes. O capítulo mostra o último dia de *Stella* em Perúgia. Dede prepara o jantar em casa antes de irem ter com o resto dos amigos à *Piazza IV di Novembre*. Já nas escadas, Dede preocupa-se em registar o momento. A qualidade da imagem não é a melhor porque havia pouca luz e a camera não é a mais indicada para filmagens à noite. Enquanto Dede está a filmar, consegue captar várias conversas ao mesmo tempo, conversas em inglês, espanhol e português. O capítulo termina com um brinde de Tomás para *Stella*.



Figura 63 - Fotograma do nome do capítulo XV

b) O nome tem a ver com o final do capítulo, quando Tomás faz um brinde “p’rá Stella”. É uma das frases que fica retida deste capítulo, sendo dedicado a ela em concreto, nada com um brinde em nome dessa pessoa, por tudo o que viveu e partilhou com Dede, Xico, Tomás e *Stefanie* claro, por isso: “É p’rá Stella!”.

## Capítulo XVI “Arrivederci, Marco!” (01:22:27)



Figura 64 - Fotograma do capítulo XVI

a) Este capítulo mostra, finalmente, o tutor dos intervenientes, Marco *Moschini*. Numa última reunião marcada para o preenchimento de papéis necessários para concluir a ligação à Universidade, para concluir o *Erasmus*. *Moschini* vai falando, numa mistura de italiano e inglês para que todos se entendam, enquanto preenche os papéis e carimba os mesmos, para dar como finalizada a estadia de Dede, Xico e Tomás na *Facoltà degli Studi di Perúgia*. No final da reunião, os intervenientes surpreendem o professor com um presente. Uma garrafa de vinho do Porto, um produto típico português, para agradecer toda a disponibilidade demonstrada desde início e pela ajuda que deu desde contactos e informações que foram necessárias ao longo da estadia em Perúgia.



Figura 65 - Fotograma do nome do capítulo XVI

b) O nome é a tradução à letra de “Adeus, Marco!”. Põe um ponto final aos *e-mails* enviados, às reuniões, às visitas guiadas à faculdade, enfim, um ponto final à ligação estabelecida entre os intervenientes e o tutor. Sempre com a maior simpatia e o maior sorriso, Marco disponibilizou-se sempre a ajudar no desenvolvimento da Docuficção, mesmo não sendo de todo a sua área de trabalho. Fez os intervenientes sentirem-se confortáveis num ambiente a partida desconfortável. Daí fazerem

questão de deixar uma lembrança ao professor, simbolizando da maneira que podiam, o seu enorme e eterno agradecimento por tudo. Para além de um “*Arrivederci*” fica um grande “*Grazie, Marco!*”.

Capítulo XVII - “Steady as she goes...” (01:25:30)

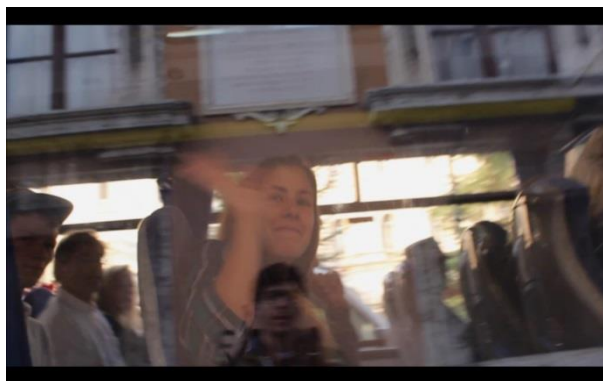


Figura 66 - Fotograma do capítulo XVII

a) É o capítulo mais triste da Docuficção. O adeus a *Stefanie*. Xico canta e toca uma música de uma das suas bandas preferidas, para o seu público de sempre: Dede, Tomás e *Stefanie*. Não só se trata de um adeus à pessoa por quem Xico se apaixonou, mas também a uma companheira que o próprio faz questão de se despedir, a sua guitarra. Na impossibilidade de levar a guitarra consigo para Portugal, Xico resolve dar um último “concerto” no terraço e pôr fim a todas as lembranças das vezes que pegou na guitarra e os acordes o fizeram imaginar estar num palco com milhares de pessoas a vibrar com as suas músicas e outras, completamente sozinho e desligado do mundo, destruindo-a perante o seu público fiel. Foi assim que Xico tocou a última música em Perúgia. Mas o adeus mais inevitável de todos tinha chegado. Dede e Tomás estão à espera de Xico e *Stefanie* para se despedirem da mesma. Ajudam-na a carregar as malas diretamente para o autocarro que a leva ao aeroporto. Dede e Tomás abraçam *Stefanie*, num adeus rápido e emotivo, mas com a certeza de se voltarem a encontrar em breve, muito breve mesmo. Xico acompanha-a ao aeroporto para aproveitar os últimos minutos com ela em Perúgia.



Figura 67 - Fotograma do nome do capítulo XVII

b) "*Steady as she goes*" é o nome de uma música dos americanos *The Raconteurs*. Música que Xico canta e toca antes de destruir a guitarra. Xico começa a cantar e quando chega ao refrão, existe a transição sincronizada do vídeo para a música, dando seguimento à destruição da guitarra. O nome da música, dando nome ao capítulo, funciona como uma expressão traduzida à letra por "Deixa ir com a maré". Era uma expressão usada por marinheiros que asteavam as velas e acertavam um rumo, deixando-se levar. No entanto, um significado ou uma tradução mais comum pode eventualmente ser "se está tudo bem, deixa andar". Qualquer uma destas duas possibilidades faz sentido para o momento que se estava a viver, nomeadamente para *Stefanie* e Xico. Deixando o seu amor acertar um novo rumo, num novo país, numa nova realidade que ambos estavam prestes a vivenciar. No momento da despedida, o investigador e os colegas utilizaram uma música dos americanos *Vampire Weekend*, denominada "*Step*". Usando imagens em camera lenta para dar ênfase ao momento, fazer com que aqueles abraços fossem mais demorados tal foi a rapidez da situação, o instante tão rápido da despedida. Podem ouvir-se no refrão frases como "*I feel it in my bones*", "*i'm stronger now*" e "*i can't do it alone*". Frases estas que neste caso estão relacionadas com sentimento, com dor e com partilha. Uma mistura de sentimentos em tão curto espaço de tempo, mas que fazem recuar cada dia que passaram juntos como um verdadeiro grupo, como verdadeiros amigos para a vida. "*I feel it in my bones*" e "*I'm stronger now*" num âmbito mais particular, mais individual, no sentido que de tão profundo e doloroso que foi, sentem-se mais fortes para encarar a última despedida de todas brevemente. "*I can't do it alone*" no âmbito mais geral, como se aquele *Erasmus* só fizesse sentido assim, e ninguém sozinho teria força para encarar tal experiência.

## Capítulo XVIII - “Último Capítulo” (01:30:04)



Figura 68 - Fotograma do capítulo XVIII

a) O último capítulo, mas não menos importante. Dede faz uma última volta pela casa, nomeadamente aos quartos de Xico e Tomás. Ambos com as malas quase prontas para partir, só Dede é que já tem tudo dentro das malas. Enquanto Xico fazia a mala, ia falando com *Stefanie*, já na Bélgica, através do *Skype*. Dede troca umas palavras com *Stefanie* do outro lado do ecrã. No dia do regresso, Dede filma todo o processo de viagem que os intervenientes fazem até ao aeroporto em Roma. Desde o comboio de Perúgia para Roma, depois um autocarro para o aeroporto e por fim, o avião que os traz de volta a Portugal. Já em solo luso, poucos segundos depois de saírem do avião, juntam-se e dizem em uníssono “Cataplana de Pasta!”, um género de grito de equipa em jeito de conquista de determinado troféu, não tendo um significado particular, uma vez que surgiu naturalmente sem muita história. Esperam pelas malas, enquanto Dede capta os três no pequeno ecrã, proferindo as últimas palavras daquela viagem, daquela jornada de cinco meses.



Figura 69 - Fotograma do nome do capítulo XVIII

b) “Último capítulo” porque é de facto o último. Não há muito a acrescentar a toda a história vivida pelos três intervenientes. Tinham ali terminado cinco meses de divertimento, saudade,

compreensão, paciência e trabalho. É o último episódio onde Dede, Xico e Tomás “fizeram” de eles próprios, mostraram cada dia do seu quotidiano perante uma *handy cam* sempre pronta e disposta a filmar tudo o que aparecesse. Em relação á música utilizada, a última da Docuficção, chama-se “*Goin’ Home*” do americano *Dan Auerbach*. Esta música não tem outra tradução a não ser “A ir para casa”, que é de facto o que o último capítulo retrata, o regresso a casa por parte dos intervenientes. Com imagens de comboio, autocarro e avião, paisagens espetaculares, à semelhança da experiência vivida. A música foi praticamente toda utilizada, indo mesmo até ao último segundo quando aparece a palavra que põe o término anunciado, “Fim”.

## 4. CONCLUSÃO

### 4.1 Considerações finais

Finalizado todo o processo de idealização e conceção da docuficção - “*Erasmus Now!* A redenção de uma docuficção.” A perspectiva da realização.”, o investigador assume que o projeto corresponde em certa parte ao que ambicionava. Uma vez que sofreu algumas modificações cruciais que o impediram de realizar o que de facto pretendia. Todavia, com todas as modificações para criar uma nova proposta, desde a rejeição da ideia inicial à aceitação da ideia final da utilização da parte ficcional como guião da parte documental, as próprias mudanças no guião em tempo real, e perante o resultado final, o investigador admite que corresponda às expectativas, não iniciais, mas às que apareceram ao longo do processo.

A experiência vivida pelos intervenientes foi um constante “*work in progress*”, na medida em que todos os dias se juntava conteúdo audiovisual para ajudar a enriquecer e finalizar o projeto.

Em relação à pergunta de investigação, “*Que técnicas de produção podem ser utilizadas para, enquanto realizador, levar a cabo a idealização e conceção de uma Docuficção, resultante da experiência Erasmus?*”, as técnicas utilizadas foram as mais ajustadas e acertivas em termos de organização e de tempo. Também foram importantes na relação com os colegas Francisco e Tomás, para irem acompanhando o que estava a ser desenvolvido de uma forma clara e muito simplificada, a interação entre os três foi muito bem conseguida.

### 4.2 Perspetivas de Investigação futura

O investigador acredita que este projeto poderá servir essencialmente como um contributo para alguém que futuramente deseje fazer uma investigação sobre docuficção, ou eventualmente faça um desdobramento do tema e explore outras vertentes com mais profundidade, como por exemplo, a aproximação das técnicas amadoras de filmagem enquanto instrumento democrático do realizador, ou a exploração da narrativa ficcional enquanto tema fraturante ou de continuidade com a narrativa documental.

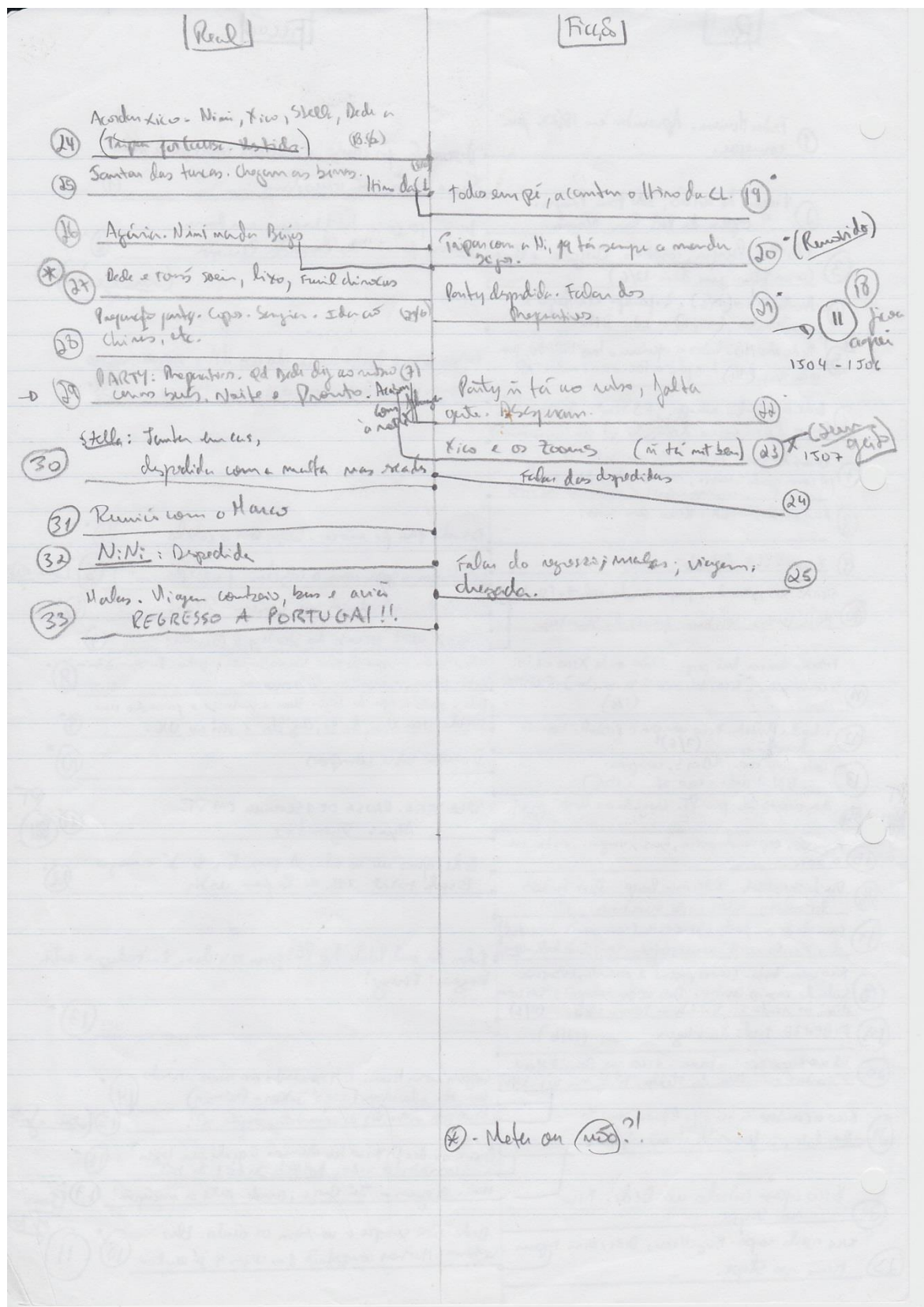


## Bibliografia

- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Grilo, J. M. (2007). *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Journot, M.-T. (2009). *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Marner, T. (2006). *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- Nazareth, A. J. B. B. (2010). *DOCUMENTO. DOCUMENTÁRIO...* (*O género a partir de uma ideia*). (Mestrado em Ciências da Comunicação), Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Nogueira, L. (2010). *Laboratório de Guionismo*: Labcom Books.
- Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008). *FILM a Critical Introduction* (2ª ed.). London: Laurence King.
- Tudor, A. (2009). *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Viveiros, P. (2005). *A Imagem do Cinema: História, Teoria e Estética* (2ª ed.). Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

## **Anexos**





Anexo 1 - Estrutura do guião com os layers "real" e "ficção" intercalados



